

د. عبد الله الغذامي

القصيدة والنص المضاد



المركز الثقافي العربي



القصيدۃ والنصّ المضاد

* القصيدة والنص المضاد.

* تأليف: د. عبدالله محمد الغدامي.

* الطبعة الأولى، 1994.

* جميع الحقوق محفوظة.

* الناشر: المركز الثقافي العربي

* العنوان:

□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.

* ص.ب/ 113-5158 * هاتف/ 343701-352826 * تليكس/ NIZAR 23297LE

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص.ب/ 4000 * هاتف/ 307651-303339

● 28 شارع 2 مارس * هاتف/ 271753 - 276838 * فاكس/ 305726.

القصيدة والنصّ المضاد

د. عبد الله الغذامي



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

«سياسة البلاغة أشد من البلاغة(*)»
الجاحظ

قال ليفي شتراوس مرة أن الأنثروبولوجي لا يستطيع أن يكتب
عن قبيلته.

ماذا عنا نحن والقصيدة...؟ هذه القصيدة التي مارسنا
الكتابة عنها وضدها منذ مجالس النابغة في عكاظ، وإلى ما
لا نهاية. مارسنا ذلك بثقة واطمئنان، ولم نتساءل قط عن قدرتنا أو
عجزنا عن الكتابة عن نصوص هي بمثابة القبيلة التي ننتمي إليها
والخيمة التي نأوي تحت أظنانها.

لم نتساءل عن نصوص كنا نحن بعض ثمارها ولم نستفسر عن
قدرة الثمرة على الحديث عن النواة وعن الشجرة.

وكنا نزعم دوماً أننا نكتب من خارج النص - من فوق التجربة
وبالتالي نوهم أنفسنا بأن أحكامنا ونظراتنا موضوعية ونقدية، ونرى
أن هناك حاجزاً معرفياً يقوم بيننا وبين النصوص، وهذا الحاجز
المتوهم أعطانا حساً بالطمأنينة جعلنا نعتز بأحكامنا ونثق بها،

(*) البيان والتبيين 1/113، تحقيق فوزي عطوي، بيروت 1968.

ونفترض أننا منفصلون عن النصوص المدروسة انفصلاً يكفي لحماية تصوراتنا من التلبس بالمدرّوس أو الانصياع له. ولربما حرصنا على التمرّد على النصوص والعدوان عليها إمعاناً منا في إثبات انفصالنا عنها وكسر الانتماء المتبادل فيما بيننا.

تلك صفة أراها تنطبق على كل الدراسات التي تدعي لنفسها دعوى النظر الموضوعي في تراثها. وهي موضوعية تنسب إلى نفسها دعاوى معرفية وإبستمولوجية بأنها مستقلة ومحيدة وبريئة. هذه صفات الموضوعية المتهمة.

ولكن هذا قاد إلى إساءة الحكم نتيجة لإساءة التصوّر. ذاك لأن العلاقة ما بين العربي والشعر هي علاقة الفرد بالقبيلة، وكما ورد في الأثر الشريف:

(لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين^(*)) فالشعر هو صوتنا وهو كلمتنا وهو نحن. فهل يمكننا - إذن - أن نفصل عن النص وأن نستقل عنه...؟ هل نفصل عن ذواتنا ونتحرر منها لكي نحكم عليها...؟

لقد صرت أتجه شيئاً فشيئاً إلى استنكار هذا التوهّم بالانفصال، وصرت أرى استحالته. وبالتالي صرت أرى ضرورة الانتقال من وهم الانفصال إلى حقيقة الاتصال، بل الإيغال في الاتصال من أجل تحقيق الكشف والاستبصار من الداخل - لا من الخارج -.

(*) أورده ابن رشيق في العمدة 30/1 ت محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972م.

وبما أننا جزء من هذه الخيمة فلا أفضل ولا أجمل من الإيغال في الدخول فيها والغوص أعمق وأعمق في أغوارها وأعماقها ومن ثم البحث فيها، في داخلها عنها وعنّا. عن الذات وذات الذات. عن النص ونص النص. وهذا ما يحاوله ويسعى إليها هذا الكتاب. أن يغوص في الخيمة - ويدخل في الداخل، يكشف في القصيدة عن القصيدة وفي اللغة عن اللغة وفي النص عن النص. وهناك بحثت عن ذاكرة النص في مقابل ذاكرة الراوي، وعن القصيدة والنص المضاد، وعن اللغة حينما تكون ذاتاً إنسانية ويكون الكذب لعبة من أجل البقاء والحياة، وأخيراً بحثت عن الصوت كمضاد لغوي في مقابلة الموت.

هذه خطوات في الدخول والغوص وفي الاستكشاف من الداخل، وكما ينقل الجاحظ فإن سياسة البلاغة أشد من البلاغة. وهنا يكون الدخول سياسة في الكشف وتعمّقاً في التبصّر والنظر.

عبدالله محمد الغدامي

الرياض 1992

(*) أسجل شكري الخاص للدكتورة سعاد المانع والدكتور محمد الهدلق على قراءتهما الفصل الأول ذاكرة النص/ذاكرة الراوي...

وكذلك أشكر المساهمين في ندوة (الشعر القديم أي قراءة...؟) المعقودة في جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء في فبراير 1993 ولقد كان للمناقشات التي دارت حول هذا البحث أثر دائم الحضور في نفسي وفي مقبل أبحاثي.

الفصل الأول

ذاكرة النص / ذاكرة الراوي

«هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتداد

الحدث الأدبي ودراسته».

روبير اسكار بيت⁽¹⁾

1 - تنوير :

ستظل الأسئلة قائمة ومستمرة حول الشعر الجاهلي، ولن نصل إلى إجابات تحسم التساؤل، لأن أسباب الشك كثيرة، وربما تكون موضوعية أيضاً إذا ما رأينا كثرة الشاكين ممن نثق بعلمهم ونواياهم. ولكن أسباب اليقين كذلك موجودة وكثيرة هي، وموضوعية أيضاً. ومن الطريف جداً أن نلاحظ هنا أن البحث في الشعر الجاهلي تطوّر تطوراً نوعياً في عصرنا هذا من سؤال الانتحال إلى سؤال الشفاهية. ويشترك في ذلك باحثون عرب ومستعربون^(*)، ويتشكل من ذلك ثقافة يفضي إلى تفسيرات

(*) من هؤلاء الذين أخذوا بمبدأ الشفاهية يأتي مايكل زويتلر في كتابه عن التقاليد الشفوية في الشعر الجاهلي الصادر عن جامعة ولاية أوهايو بأمريكا عام 1978 م وعبد المنعم الزبيدي في كتابه (مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي) الصادر بطرابلس - ليبيا عام 1980 م. وقبلهما جيمس مونرو في دراسته التي سنقف عندها في هذا البحث وقفة خاصة لكونها الدراسة الأسبق في هذا المجال.

ومن الأعمال الأخرى التي لامست أطراف مسائلنا هذه كتاب نوري القيسي عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، الصادر في الموصل عام 1974م وكتاب (الكلمات والأشياء) لحسن البنا عز الدين، وفي هذين العاملين وقفات تداخل مسألة (الشفاهية) وتفيد فيها وإن كان المؤلفان لا يقولان بالشفاهية والدراسة عندهما تأخذ وجهات أخرى (صدر الأخير عن دار المناهل. بيروت 1989).

جديدة تعتمد على فهم جديد، ويتحقق هنا قول إليوت: «إنه لم يؤثر في الآداب القديمة شيء قدر ما أثرت الآداب الحديثة»⁽²⁾.

وإن كان سؤال الشفاهية سؤالاً عن (الأصالة) فإن ذلك يشمل - فيما يشمل - سؤال الرواية. ورواية الشعر الجاهلي كانت شفوية بالفعل وبالأصطلاح على مدى زمن طويل استمر حتى بعد أن تم تدوين الرواية. ذاك لأن التدوين لم يكن نقلاً للشفاهي إلى الكتابي، ولكنه تسجيل خطي للرواية الشفوية. وهذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها. وما نقرؤه الآن هو (الشعر الجاهلي المروي) وليس المدون. فالتدوين - إذن - قد ثبت الرواية الشفوية، وعزز القيم الشفاهية في الشعر الجاهلي وأورثنا إياها. ولكن هذا لا يعني أن هذا الشعر شعر شفاهي خالص الشفاهية، كما ذهب ويذهب بعض الباحثين. بل إنني أرى أن الشفوية هي سمة للرواية وليست للإبداع. والشفوية ليست في الإنشاء ولكنها في الرواية وفي النقل. وصفات الشفاهية تسربت وسادت في الشعر الجاهلي بسبب أفعال الرواة وليست بفعل الشعراء. ولذا فإن ما أقوله في هذا البحث هو أن الإبداع الجاهلي كان إبداعاً شعرياً كتابياً - بمعنى أنه يتسق مع شروط الكتابة أكثر من اتساقه مع شروط الشفاهية - فهو فردي يقوم على نص أصيل فرد، ويقوم على آليات الإنشاء الشعري الغنائي التي لا يفترق فيها أمرؤ القيس عن بدر شاكر السياب إلا بمعرفتنا أن السياب يجيد الكتابة وعدم تيقننا من معرفة امرئ القيس لها. والأمية المنتشرة في ذلك الزمن هي أمية اليد والخط ولا تجعل الشعر الجاهلي شعراً شفاهياً لمجرد أن قائله لم يسطروه على ورق. على أن الآثار المنقولة والحفريات المكتشفة تشير إلى وجود عادة الكتابة

والتدوين وشيوع ذلك بين الناس في الجزيرة العربية منذ أزمنة مبكرة. كما تشير حفريات قرية الفاو في جنوب المملكة العربية السعودية إلى أن الناس يكتبون نصوصهم الدينية والشعرية ويعلقونها على المعابد. كما تشير هذه الحفريات إلى أن الكتابة نشاط اجتماعي شامل، يمارسه الأطفال والنساء، مثلما يمارسه رجال الدين والشعراء. ولقد وجدت كتابات تدل على أجناس وأعمار الكاتبين⁽³⁾.

ومصطلح (الشفاهية) كما تشكل لدى باري ولورد⁽⁴⁾ في دراستهما عن الشعر اليوغسلافي، وقياسهما له على ملحمة الإلياذة، يعني أنه شعر نمطي (Formulaic)، والقصيدة الشفاهية لا تقوم على نص ثابت، وهي نص متغير ومتبدل على لسان كل منشد. وكل منشد يغير في كلماتها وجملها وفي أبياتها، وله الزيادة فيها أو الحذف منها. ويدخل فيها عناصر جديدة ويلغي منها أخرى، مع كل حالة إنشاد. بل ربما غير المنشد القصيدة تغييراً كاملاً. ولذا فإن الشعر الشفاهي سائب التكوين، ويتجدد إبداع القصيدة على لسان كل منشد. والمنشد الشفاهي لا يحتاج إلى حفظ القصيدة في ذاكرته. وليس للحفظ من مكان لدى الشفاهيين. ومهارة الشفاهي لا تعتمد على ذاكرته، ولكن على إتقانه لمجموعة من الصيغ الهيكلية والنمطيات القولية، ومجموعات من الأسماء والأحداث، وتشكل له هذه إطاراً شكلياً يحشوه بما يلائم موقف الإنشاد. ومن ثم فليس هناك إبداع فردي وليس هناك نص معين لشاعر معين. والنصوص تكون نشاطاً قولياً شفاهياً مشاعاً كممارسة إنشادية دائمة التغير والتبدل. والشفاهي - إذن - نص نمطي مشاع. أما الكتابي فهو

نص فردي وغير نمطي، ولا صلة لذلك بإجادة الكتابة عضلياً من عدمها. فما هي حال الشعر الجاهلي قياساً على ذلك؟

إن في الجاهلي شفاهية تختلف عن هذه الشفاهية. ففي حين أن النص الجاهلي نص كتابي (فردي، ثابت)، فإن الشفاهية فيه هي شفاهية الرواية، ولقد امتزج هنا صنيع الراوي بصنيع الشاعر فاشتبه الأمر علينا، وجاءتنا النصوص الجاهلية حاملة لكثير من المزج بين هذين الصنيعين المختلفين في النص الواحد وعبر النصوص المختلفة. فكثر التشابه والتكرار والنمطية، وبرزت سمات الشفاهية من باب الرواية، ونتج عنها ما نراه من نمطية عناصر الخطاب الشعري. وهذه صفات الشعر الشفاهي، ولكن بإزاء ذلك ظهر التفرد والاختلاف والتجاوز والمبارزة الإبداعية. وهذه ليست من صفات الشعر الشفاهي مما يجعلنا نقول إن القصيدة الجاهلية خليط من السمتين معاً وفي آن.

ونحن هنا نعزو أسباب ذلك إلى الرواة، الذين مارسوا الشعر ممارسة شفاهية دفعت بهم إلى الاعتماد على (النمط) حسب مفهوم باري ولورد - لظروف عملية سنقف عليها في المبحث الثاني أدناه - وهذا أدى بهم إلى تداول صيغ شعرية لها صفة الثبات والتكرار - فأثبتوها وكثروها بين الأشعار.

على أن التمييز بين ما هو من الشاعر وفي قصيدته، وبين ما هو نمطي شفاهي دخيل، أمر ممكن من خلال التشریح النصوصي الذي يفترض وجود ذاكرتين متميزتين في النص. أحدهما ذاكرة الراوي، والأخرى ذاكرة النص. ولقد تزاومت الذاكرتان على النص الجاهلي، وتقاسمتاه، بل إنهما تنافستا عليه، وربما

أفسدته، وسببتا الشكوك فيه وفي أصالته. خاصة وأن هذه التشابهات تكثر في هذا الشعر، وتقل فيما سواه من شعر ما بعد عصر التدوين. وشيوع هذه الظاهرة في الشعر المروي في مقابل قلتها في الشعر المدون تعني - إضافة إلى ذلك - أن هذه التشابهات والأنماط ليست تقليداً شعرياً عربياً. إذ لو كانت كذلك لاستمرت شائعة، مثلما استمرت التقاليد الأخرى. وهذا سبب آخر من أسباب التساؤل عن حقيقة النص الجاهلي، ونسبة الأصيل والدخيل فيه، أي نسبة الكتابي والشفاهي.

وفي هذا البحث سوف أشق لنفسي طريقاً داخل النص لأبحث في النص عن النص، وأفحص مادته لمعرفة حقيقته.

فالنص - كما يقول ثعلب⁽⁵⁾ - هو كشف وإظهار، وكل مُظهر فهو منصّوص، وكل تبين وإظهار فهو نص. وأصل مادة النص من قولهم: نصّه، إذا أقعده على المنصّة، والقصيدة - إذن - أقعدها الشاعر على منصّة الشعر، وتركها لنا على أنها كشف واستظهار، وعليّنا نحن كشف الكشف، والحفر في منصّة الشعر لنضع القصيدة في بحرّها الطبيعي الذي لا يمكنها أن تعيش إلّا فيه (وكما للأسماك مياهها الإقليمية فإن للقصائد أيضاً مياهها الإقليمية)⁽⁶⁾. وكل بيت تائه بين القصائد سوف يجد لنفسه أسباباً حيوية للبقاء في موقعه الطبيعي، بعد رحلة الضياع بين النصوص.

ولا ريب أن النقد النصّوصي بمفهوماته الأساسية يساعد على تجلية الأمر وتوجيه البحث، خاصة ما يتعلق منه بمبدأ (تفسير الشعر بالشعر)⁽⁷⁾ وهو مبدأ يؤسّس لعضوية الفعل الشعري، ويؤكد جسدية النص بمعنى حيويته وتفاعله الداخلي الذي ينفي الدخيل

ويثبت العنصر الأصيل ليني ذاكرة النص. ولكن قبل ذلك سأقف وقفة على ذاكرة الراوي وما أحدثته من أحكام وفهم وتفسير. أو لنقل ما أحدثته من سوء أحكام وسوء فهم وسوء تفسير.

2- ذاكرة الراوي:

جاءنا الشعر الجاهلي بواسطة الرواة الذين كانت الذاكرة هي أدواتهم الفاعلة، وهذا يعني أننا نتعامل مع (الذاكرة) وليس مع أي عامل مادي أو عقلي آخر. ومن شأن الذاكرة أن تكون انتقائية ومتذوقة، وتفرض حيثئذ حسها الذوقي على ما تنتقيه من شعر منقول. ويصح هنا أن نقول إن ما نقرؤه من الشعر الجاهلي هو مختارات الرواة. على أننا أمام نوعين من الرواة ومستويين من النقل. فلدينا الرواة الأعراب، أبناء الصحراء، ولدينا العلماء الذين دونوا الشعر وتسموا باسم الرواة مثل الأصمعي وغيره. والانتقاء إذن يمرّ بمرحلتين من الرواية الأعرابي إلى الرواية المدوّنة. ومن ذاكرة إلى ذاكرة وذائقة إلى ذائقة، ممّا يشكل ذاكرة مصفاة ومنتقاة، وهي بعد ذلك كله ذاكرة بشرية. وبما أنه كذلك فهو صورة لهذه الذاكرة. ومن هذا الشعر سوف نعرف حقيقة الأداة الناقلة، مثلما أننا سوف نتمكن من معرفة المنقول بما أنه نصوص ماثلة. وهذا الشعر إذن أثر لشيئين هما الناقل والمنقول وسنجد الاثنين معاً داخل هذا الشعر. والمطلوب منّا هو الفرز والتمييز بين الفعل الشعري داخل القصيدة، وبين الفعل الإنتقائي الذوقي فيها، أي بين ذاكرة النص وذاكرة الراوي.

ولا ريب أن الرواية هي ضرب من التفسير ومن النقد، مثلما

هي انتقاء وتذوق. مما يعني أن القصيدة الجاهلية قد نقلت إلينا بعد أن تداخلت فيها عناصر الشعر كإبداع فردي مع عناصر الرواية انتقاء وتذوقاً وتفسيراً ونقداً. وليس من الصعب التمييز بين هذه الأشياء داخل النص الواحد، إذا ما نحن أخذنا بمبدأ جسدية النص، ثم أخذنا بإجراء التشریح عليه.

وفي السبيل إلى ذلك ننظر إلى حال الرواية بظروفها العلمية والنفسية المحيطة بها ذاك أنها قد حوصرت بثلاثة حصارات قاسية، أولها قلة الشعر المتاح لها مقارنة بما للعرب من شعر وفير. وهذا الشعر القليل صار مطلوباً من السوق الثقافية بالحاح واسع، ولم يكن للرواة سوى أن يتداولوا هذا القليل يقلبونه ويردّدونه استجابة للطلب. ومثل حال كل من لا يملك غير القليل فإن تداولهم لهذا الشعر سوف تشوبه شوائب الإعادة والتكرار وتكرار التكرار، لأن هذا هو ما في الوسع والمستطاع. ولم يعد أمر ضياع أكثر الشعر الجاهلي بالشيء الخفي على الدارسين. ونحن هنا لا نسوق هذه الحقيقة للإبلاغ عنها، ولكننا نشير - فحسب - إلى وعي الرواة ووعي المدونين بهذه الحقيقة. على أن وعيهم بها هو ما شكّل ضاغطاً نفسياً ومادياً على الرواة لكي يقلبوا القليل المتبقي على كافة التقلّيات الممكنة. وسيشمل ذلك إدخال شيء على شيء ونسبة بيت أو أبيات، وكذلك مقطوعات وقصائد، إلى شاعر وشاعر وثالث... إلخ. إضافة إلى ما يعتور الذاكرة من عيوب إنسانية طبيعية كالنسيان واللبس وملابسات الظن وسوء النقل. ثم إن العرب مرّوا بظروف كانت أهم عندهم من رواية الشعر. وابن سلام الجمحي قد أشار إلى تشاغلهم بالإسلام والجهاد والفتوحات

مما ألهاهم عن رواية الشعر. فلما (اطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير)⁽⁸⁾.

على أنهم لم يلتفتوا إلى ذلك القليل ولم يطلبوه للتدوين إلا بعد أن اطمأنوا إلى أداء مهمات أكبر وأجل عندهم، وهي كتابة القرآن الكريم بعد مقتل كثير من القراء في حروب الردة، ثم بعد تفرغ علماء متخصصين في رواية الحديث وجمعه وتدوينه.

ومن هذا صارت شهادة أبي عمرو بن العلاء: (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)⁽⁹⁾. وهي شهادة تتردد في كل كتب التراث وهي - إذن - مقولة حية ماثلة في أذهان الرواة والمدونين، وفي كامل وعيهم. مما يدفع بالجميع إلى التمسك بذلك القليل رواية وتدويناً. وصار لرواة هذا القليل سوق علمية تجعل مصداقية الراوي وذاكرته أساساً يفوق ذاكرة النص وتنمحي أمامه شروط النصوصية والشعرية، ويتم قبول القصيدة مهما كانت مختلة لأن الراوي مقبول، وليس لأنها تحمل أسباب القبول بذاتها. فالقبول - إذن - للراوي وليس للقصيدة. وإذا ما صار التدوين هنا فإنه تدوين للذاكرة الراوي - بشفاهيتها الواضحة - وليس تدويناً للنص كما قاله صاحبه. والفارق ما بين النص الأصلي والنص المدون هو تلك المسافة الزمنية منذ لحظة الإنشاء إلى لحظة التدوين، مع ما داخلها من تعاقب الرواة وتغير الظروف وتبدل الأحوال، إضافة إلى عيوب الحفظ وانقطاع سلسلة السند.

ونتيجة لقلّة الشعر راح الرواة يحملون أشعاراً على الشعراء ليسدّوا من ذلك النقص، وفي ذلك يقول ابن سلام: «إن الرواة حملوا على طرفة وعبيد حملاً كثيراً لقلّة شعرهما بين الناس وهما من الفحول - الطبقات 26/1».

والحصار الثاني المضروب على ذاكرة الراوي هو غايات الرواة، وهي غايات أثّرت على توجيه اختياراتهم، وحدّدت وجوه الانتقاء. وعن هذه الغايات وأثرها يقول الجاحظ: (لم أر غاية النحويين إلّا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلّا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ولم أر غاية رواة الأخبار إلّا كل شعر فيه الشاهد والمثل)⁽¹⁰⁾ ثم يذكر الجاحظ فئة سمّاها (عامتهم) ربما كان لهم غرض جمالي وتربوي في نقل الشعر، ولكن الفئات التي جاءت في الاقتباس هي فئات مهمة جداً ولها سلطة ثقافية وعلمية لا رادّ لها. وهذا يعني أن غاياتها من الشعر سوف تقرّر مصير الأشعار المتداولة بينها. وهذه الغايات هي الإعراب والمعاني الصعبة وشواهد الأخبار. إنها غايات صارمة وواضحة النوايا ثم إن أصحابها ذوو سلطان علمي غالب. ومن تكن تلك غاياته فإنه لن يهتم بالجانب الشاعري أو الجمالي في القصيدة، وسوف تكون نصوصية النص خارج همّه ومطلبه. ولهذا فإنه لن يقلق من تداخلات النصوص ما دام الإعراب قائماً وما دامت المعاني الغريبة وشواهد الأحداث تطفو على سطح القصيدة. فالقصيدة ليست غاية لهم. إنها مادة علمية تشكّل مرجعاً توثيقياً. وشبّه القصيدة بالآلة أكبر من شبهها بالجسد عند من تكون هذه دواعي النظر عنده. حتى لقد روي عن بعض ثقة النحويين أنهم

كانوا يعدلون من ألفاظ الشعر إذا كانت القاعدة النحوية التي يحبذونها تقتضي ذلك. ولقد قال الدكتور إبراهيم أنيس مرة إن الشعر المنسوب إلى بعض المولدين على أوزان غير أوزان العروض المعروفة هي من وضع من سمّاهم بمولدي العروضيين⁽¹¹⁾ ولم تك من قيل الشعراء.

بهذا صارت غايات الرواة قيّداً يحاصرهم ويوجّه اختيارهم، وزاد هذا من مآسي القصيدة الجاهلية، حيث حاصرها الزمن وحاصرتها الظروف فأضاعها ما عدا القليل، وتدخلت في هذا القليل غايات بعض الرواة، فضلت بعض هذا القليل، وشوّهت البعض الآخر. وفي وسط ذلك رحلت الآراء والأهواء - كما يقول ابن سلام⁽¹²⁾ - فللرواة الآراء وللقبائل الأهواء. وبين هذه وتلك وقع الشعر.

وثالث الحصرات هو نتيجة للسابقين، وشاركهما في الضغط على ذاكرة الراوي، ودفعها إلى أفعال هي في حقيقتها ضدّ الشعر. ولربما كانت الأخطاء المرتكبة في حق القصيدة الجاهلية إنما تقع عن حسن نية أشار إليها ابن سلام بقوله: (وجدنا رواة العلم يغلطون في الشعر، ولا يضبط الشعر إلا أهله)⁽¹³⁾. وفي هذا القول شهادة على وجود أهلٍ للشعر يضبطونه، ولسنا نشك في ذلك. ولكننا نقول - فحسب - إن هناك من يغلط وهناك من يخلط وهناك من يتحل. وهؤلاء خلطوا عملاً صالحاً بأخر سيء. وعلمنا أن نميز بين العاملين، لأن ضبط الشعر يحفظ ويحافظ على ذاكرة النص. أما من غلط من رواة العلم فقد أحلّوا ذاكرتهم داخل القصيدة فأربكوها وأربكوا الدارسين من بعدهم - كما سنرى لاحقاً -.

ومن الذين غلطوا بحسن نية محمد بن إسحاق بن يسار فهذا - حسب ابن سلام - (ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه... وكان من علماء الناس بالسير... قبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله)⁽¹⁴⁾.

ولقد لامه ابن سلام لوماً شديداً، ولم يقبل عذره. وهذا الرجل عالم بالتاريخ موثق، قال عنه الزهري، لا يزال في الناس علم ما بقي هذا الرجل⁽¹⁵⁾.

ولننظر الآن إلى هذه الحال: رجل موثق وعالم محترم. وفي مقابل ذلك هو رجل لا علم له بالشعر. ومع ذلك فإن الناس قد أخذوا عنه الشعر. والناس هنا بين أمرين من أمورهم، أحدهما احترامهم لعالم موثق. والثاني قلة الشعر وندرته - بعد فقدان الجماعي -. ولذا فقد تناسى الناس جهل صاحبهم بالشعر، فأخذوا منه ما أخذوا. ولكن هذا قد أفسد وهجن. وفي كلمة التهجين إشارة إلى الخلط والاختلاط. وهذه هي علة الشعر الجاهلي. ذلك الخلط الذي ينبغي علينا كشفه وتمحيصه.

على أن الأمر يتجاوز أحياناً حسن النوايا إلى القصد والتعمد، كما يقول ابن سلام عن حماد الراوية، وهو أول من جمع أشعار العرب ولكنه غير موثق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره⁽¹⁶⁾. فهو يخلط شعر هذا بشعر ذاك. وهذا معناه أن الشعر المختلط شعر جاهلي أصيل من حيث إنشائه ولكن الرواية عبثت به وخلطته على بعضه.

وما فعله حماد الراوية هو خلط واع ومتعمد. ويقدم ابن سلام الجمحي لنا مقولة قاطعة تجزم بأمر الخلط وتفضح صنيع العشائر والرواة فيقول: (في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير)⁽¹⁷⁾. ولا يفوت الأستاذ محمود شاكر، محقق كتاب ابن سلام، ملاحظة أن كلمة (مصنوع) تعني أنه محمول على الشاعر وهو من عمل غيره، وليست تعني الوضع، واستشهد لذلك بقول سيويه عن بيت من الشعر أنه: مصنوع على طرفة، وهو لبعض العباديين، فهذا معناه أنه محمول على الشاعر وليس أنه ممّا صنعه الكذّابون أو القبائل⁽¹⁸⁾.

على أن الغلط بحسن نية أو عن قصد لا يقف عند الجهلة بالشعر أو منتحلي الأشعار، بل إنه يداخل حتى علماء الشعر الموثوقين، ولقد روى أن الأصمعي والأحمر قد أخذوا على المفضل مآخذ في رواياته لأبيات لامرئ القيس وأوس وغيرهما. ولهذا قال ابن رشيّق: (ولأمر ما قال ذو الرمة لموسى بن عمرو: اكتب شعري. فالكتاب أعجب إليّ من الحفظ. لأن الأعرابي ينسى كلمة قد تعب في طلبها ليلة، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام - العمدة 250/2).

وهذا معناه أن الشعراء يعون مشكل الرواية الشفوية ويخافون منه وأنهم يخشون على شعرهم من التبديل والنسيان. وهو مشكل ظرفي وبشري. تحسّس منه الشاعر وسعى لتلافيه، حرصاً منه على نصّه، وعلى ثبات النص وفرديته وحصافته ضد الظروف الطبيعية والبشرية.

وحيثما نقول هذا القول فإننا لا نقصد أن مجتمع الرواية ومجتمع التدوين العباسي قائمان على فساد في النوايا وخراب في الصنيع. ويكفي أن قد رأينا - هنا - ابن سلام والجاحظ يعلنان إدراكهما للموقف ويعرفان الخطأ ويعلنان عنه. بل إن ابن سلام يشرح القضية بصدق وأمانة حيث يقول: (ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون، وإنما عَصَلُ بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال)⁽¹⁹⁾.

وهذا الذي عَصَلُ بابن سلام وبأهل العلم معه، وأشكل عليهم بعض الإشكال هو الذي حارت الدراسات فيه. وأثر على فهم الدارسين وعلى تفسيرهم للشعر الجاهلي.

والرواية بشفويتها وبظروفها الموضحة هنا ضللت الدارسين المحدثين مثلما عضلت وأشكلت على الأوائل من أهل العلم، وراح فريق يشك بالشعر الجاهلي مثل موقف طه حسين في أول أمره، ومرجليوث. وراح فريق آخر يصف الشعر الجاهلي بالشفاهية مثل جيمس مونرو. ولقد يعنينا هنا موقف مونرو لأنه يتداخل مع ما نقول من جهة، ولأنه وقف على التشابهات وبنى حكمه عليها. ولذا فإنني سأشير باختصار إلى أطروحاته ووجه اختلافي ومخالفتي لما يقول⁽²⁰⁾.

ولأنه لمن الواضح الآن القول إن الرواة كانوا ينحلون شعر الرجل غيره ويزيدون فيه، ممّا يعني أن الخلط هنا هو خطأ من أخطاء الرواة وليس تقليداً شعرياً. وهذا هو أول مآزق مونرو إذ إنه بنى أحكامه على أخطاء الرواة وليس على تقاليد الشعر. ولم يبذل

أي جهد للتمييز بين ما هو (نمط شعري) وما هو خلط واختلاط أي أنه لم يميّز بين النمط الدخيل والنمط الأصيل. وحينما أتكلّم عن نمط أصيل فالذي أعنيه هو المعجم الدلالي والتركيب الذي ينشأ ضمن الأعراف الأدبية ويشكل سياقاً لغوياً واصطلاحياً للجنس الأدبي. وهذا يحدث في كل الآداب وفي كل الفنون وفي كل العصور والثقافات. وحدوثه لا يجعل الشعر شفاهياً، ولا يلغي الأصالة والتفرد. وهذا يحدث عند إلبوت مثلما حدث للمتنبي وأبي نواس. وهم لا يختلفون بذلك عن امرئ القيس في دخول كل واحد منهم في سياق أدبي يحدّد موقع الشاعر من جنسه الأدبي بوصفه طيراً يغرد ضمن سرب في سياق واحد، يتشابه ويتداخل ويتقاطع.

ولقد غاب ذلك عن بال مونرو مثلما غابت عنه أشياء أخرى سأشير إلى بعضها هنا.

فهو أولاً قد حصر استشهاده على أبيات الطلل، وأهمل الأجزاء الأخرى في القصائد. وبذلك هشم النسق الشعري وكسر السياق، وفاته استكشاف العلاقات الداخلية في النص. وحكم على الكل بناء على وقفات مبتسرة رأى فيها جزءاً من الجزء. وهذا الصنيع لا يتيح للدارس فرصة التّصوّر الصحيح. وسوء التّصوّر يفضي بالضرورة إلى سوء الحكم.

وجعل نظرتة مبنية على وجود التشابه فحسب. ولم ينظر إلى الاختلافات المتواترة في الشعر الجاهلي. مع أن الاختلاف هو الذي يتولّد عنه الإبداع. والمبدع لا يكون مبدعاً باتفاقه مع من

سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميّزه ويميّز شعره ويفصح عن تفرّده.

كما أن مونرو قد اكتفى - في الغالب - بالوقوف على فواتح الجمل مثل جملة (وقد أتناسى الهم) ومشابهاتها لدى عدد من الشعراء، ولم ينظر في الأنساق الإنشائية والجمل الشعرية التي دخلت فيها تلك الفواتح. ودخول الفواتح في جمل شعرية هو الذي يكشف عن وظيفتها في النص، ويفتح للمبدع باباً للإبداع والتمييز والتفرّد.

ونظرات مونرو المغلقة أو لنقل إن نظرته المبنية على نصف النظر قادته إلى الإحتكام الجازم والقاطع إلى (التشابهات)، وراح يجدول هذه التشابهات، وافترض أن الشعر الجاهلي بسبب هذه التشابهات شعر نمطي وبالتالي هو شعر شفاهي، وأطلق عليه عدداً من السمات الإفتراضية منها:

النص الجاهلي نص مرتجل، ولا وجود للنص الأصيل، والأسلوب الشعري جماعي، والشعر - إذن - ملكية مشاعة، ونقل الجمل النمطية ليس سرقة. ويجزم بعد ذلك وقبله بأمية المجتمع الجاهلي. أي أنه مجتمع لا يقرأ ولا يكتب.

وهذه كلها استنتاجات لا تصمد أمام البحث والفحص. فأن يكون النص الجاهلي مرتجلاً فتلك دعوى تتعارض مع تاريخ عبيد الشعر وحولياتهم ونشاطهم في تنقيح النصوص. ومونرو لم يخرج هؤلاء من تطبيقاته ولم يستثنهم من أحكامه.

كما أن جزمه بإباحة السرقة يرد عليها بيت طرفة الذي يفتخر

فيه بأصالته وأصاله شعره وتفردّه حيث يقول⁽²¹⁾:

ولا أغير على الأشعار أسرقها

عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وهذا بيت لا تتسع دلالاته للجماعية ولا للملكية المشاعة. بل إنها تشير إلى النص الأصيل للمبدع الفرد المتفرد.

كما أن جهل العرب بالكتابة مسألة تفنّدها كشوفات قرية الفاو في الصحراء الجنوبية، وقد أشرت إليها في بداية البحث...

ويلجأ مونرو إلى القياس على الشعر (النبطي) في الجزيرة العربية مدعياً بأن هذا الشعر لا يقوم على (نص أصيل)، وإنما هناك نص مفتوح يزيد وينقص في كل مناسبة ارتجال. وهذا ادعاء غير صحيح. فالشاعر النبطي يملك حسّاً ذاتياً بنفسه وبشعره. بل إنه يغار على نصّه مثل غيرته على عرضه. ويحرص على سلامة قصيدته ونقاها. وهذا لا يتعارض مع الإنشاد ولا مع الحفظ. وهو حسن لا يحتاج إلى ورقة وقلم لكي يكشف عن وجوده. وإن كنّا سنقيس الجاهلي على النبطي فسنقول إن النص هنا وهناك نص إبداعي فردي كامل الإنشاء. وهو كامل من حيث نسبته إلى قائل فرد، ومن حيث ثباته كما يريد له منشؤه. ويتم تصحيح الراوي إذا أخطأ في نسبة النص أو في بناء القصيدة حتى إنه لا يغفر للراوي أن يخطئ في الحروف بل الكلمات أو الجمل أو الترتيب. ولا يحدث شيء من ذلك إلّا بخيانة الذاكرة والنسيان ممّا يسبب الخلط والتداخل. ومن هنا فإن هذا الخلط والتداخل هي أخطاء وليست تقاليد أو أعرافاً أدبية. وهي من أفعال ذاكرة الراوي وليست من صنائع الشعراء.

على أن أخطاء الرواة تقود إلى إدخال نص على نص. وهنا يجب أن ننتبه إلى ملحظ أساس يحرج فكرة مونرو إخراجاً خطيراً لا يسمح له بقياس الجاهلي على الشعر الشفاهي كالإلياذة أو الشعر اليوغسلافي، كما فعل باري ولورد. ذلك لأن (النمط) في الشفاهي يسير المنشد في النص الواحد، ولا يثبت النص بصورة واحدة، وإنما يتغير ويتبدل، ويضبط النمط حركة التبديل والتغير مع الإنشاد. ولكنه يظل نصاً واحداً كما هي الإلياذة. أما الذي حدث في الشعر الجاهلي فهو أن التشابهات ليست تبديلاً وتغيراً يحدث في النص الواحد، ولكنها تداخلات نمطية بين نصوص مختلفة. وهذا لا يعني أبداً أن النص الجاهلي مفتوح للمنشد يعدل فيه ويغير كيف شاء، كما هو الحال في الشعر الشفاهي عند باري ولورد، إنه يعني - فحسب - أن الرواة المتأخرين خلطوا بنسيان أو بقصد بين القصائد وداخلوا بعضها على بعض. والتاريخ يشهد على ذلك، كما أن معارضة ذاكرة النص بذاكرة الراوي سوف تفضح ذلك الخلط.

هنا يحسن بنا أن نميز بين مشكل ظرفي قاد الرواة إلى الخلط، وبين سمات التكوين الإبداعي الذي هو بالنسبة للجاهلي تكوين نصوصي فردي مكتمل الفردية. والراوي ليس سوى أداة توصيل، وهو ناسخ يستعمل لسانه بديلاً عن القلم، والذاكرة بديلاً عن الورق. فإذا ما صار القلم والورق حلاً محل اللسان والذاكرة، ويتم حلّ المشكل الظرفي. وليس للراوي حقوق تماثل حقوق المنشد في الشعر الشفاهي، من حيث إن المنشد يتصرف في النص بتوجيه من النمط الإنشائي. أما الراوي فلا يفعل سوى نقل

القصيدة بأمانة كاملة مثلما قالها الشاعر الأصلي، سواء كان ذلك حقيقة أم ادعاء. ولن تجد راوية يعلن أو يعترف بتصرفه في رواية النص. ولسوف يكون التصرف مأخذاً يطعن في أمانة الراوي ويهدّد مصداقيته، ويجعله غير موثوق - كما حدث لحمداد الراوية وسواه من الرواة الذين كشفهم التاريخ. ويعد فعلهم حينئذٍ عبثاً يوصفون بسببه بأنهم كذابون لا يؤخذ بقولهم. وهذا لا يسمح بقياس الجاهلي على الشفاهي المصطلح عليه. ولعلّ مونرو قد أحسّ بشيء من ذلك حينما صرّح بضرورة تعديل نظرية باري ولورد عن الشعر الشفاهي لكي تكون صالحة لوصف الجاهلي، ولكنه لم يفلح باستنباط تصوّر نظري يحل له معضلة ذلك التداخل. وليس لإخفاقه هذا من سبب سوى أنه أخطأ هدفه، فجعل القصيدة تتحمل أخطاء الرواة، فصارت الأخطاء عنده - وفي توهمه - أعرافاً شعرية وتقاليد إبداعية، وما هي بذلك.

وإن كانت الرواية قد أثرت على وجه الشعر فإن الذي نفعله نحن هو أن نقبل الرواية بما أنها أداة لتوصيل النصوص إلينا، ولكننا نضع فكرة (الخلط) في كامل اعتبارنا. ومن هنا نقول إن مجمل الشعر الجاهلي هو شعر عربي صحيح إجمالاً ولكنه من داخله مختلط ومتداخل لا بفعل المبدعين وإنما بأخطاء الرواة.

3 - ذاكرة النص:

يقول الهمداني في المقامة القريضية عن طرفة بن العبد إنه (مات ولم تظهر أسرار دفائنه، ولم تفتح أغلاق خزائنه)، ويبدو أن خزائنه وأسواره لم يهاجمها الموت فقط، وإنما تدخلت الحياة في

ملاحقتها ومحاصرتها. فقد ضاع كثير من شعره، مثلما ضاع كثير من شعر عبيد بن الأبرص. وهما لا ينفردان في هذا الضياع، ولكن الذي ضاع منهما أكثر من غيرهما. فلَمَّا قَلَّ كلامهما حُمِلَ عليهما حمل كثير - كما يقول ابن سلام⁽²²⁾.

وما دام ابن سلام ينص على الحمل على طرفه فإنه من المفيد أن نجعله مجالاً ننظر فيه نظرتنا في التمهيص والتشريح، لنكشف عن بعض وجوه الحمل ونميز بين ذاكرة النص وذاكرة الراوي.

ونحن نعرف من كتب الأدب عن اشتراك مشهور بين امرئ القيس وطرفة في البيت التالي:

وقفواً بها صحبي عليّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسي وتجمل

وتجلد

وكل من تكلم عن البيت قديماً أو حديثاً فإنه يقول إن طرفه قد قال البيت إما أخذاً من امرئ القيس وهذا رأي ابن قتيبة⁽²³⁾، أو تضميناً حسب رأي ابن سلام. وكل من جاء بعدهما سار مساره في القول بتضمين طرفه لبيت امرئ القيس، إما عن وعي أو عن تداخل نصوصي. ولم يسأل أحد عن دور الرواية في الخلط. حتى ابن سلام الجمحي، وهو الرجل الذي كشف مشكل الرواية، وقال إن زيادة الرواة ووضعهم (ليس يشكل على أهل العلم). ولا ريب عندي أن هذا البيت من زيادة الرواة، أدخلوه على معلقة طرفه - كما سنوضح لاحقاً - وأرى أن حكاية البيت قد دخلت في تاريخ الأدب كإشاعة علمية، يصنع الناس حولها الحكايات. ومن أطرف

ما قيل عن ذلك ما نقله ابن رشيق من أنهم استحلّفوا طرفة عن هذا البيت فحلف أنه لم يسمعه قط⁽²⁴⁾. ولا أدري كيف يقبل ابن رشيق قصة مثل هذه عن شاعر (مات ولم تظهر أسرار دفاثته، ولم تفتح أغلاق خزائنه). وهو شاعر افتخر بأنه لا يغير على الأشعار يسرقها، لأنه غني عن ذلك، ولأن شرّ الشعر ما سرقا. وشاعر هذه صفتة وصفة فحولته المعروفة لن يهون عليه أن يقف ليحلف على ملكيته لبيت ليس له. ثم إن المرء ليعجب من هؤلاء الذين يحفظون هذه الحكاية، وينسون شعر طرفة وهو أهم وأعز. ثم كيف لم يذكرها المدونون الأوائل على ما فيها من طرافة.

ولأن يكون البيت ليس لطرفة فهذا أمر تميل إليه كل كتب التراث، والسؤال هنا هل هو تضمين أم هل هو نمط شفاهي مباح التداول للشعراء - كما يقول مونرو - أم أنه بيت دخيل أدخله الرواة خطأ في المعلقة.

والأخير هو ما نقول به، ونرى أن كثيراً من التشابهات النمطية ليست سوى خلط خاطيء من الرواة. وسنجعل هذا البيت مادة لإجراء التشريح النصوصي الذي نراه كفيلاً بالتمييز والكشف.

1.3 - يشترك امرؤ القيس وطرفة - روائياً - في البيت. ولكي نعرف وضع البيت وموقعه فإننا نضعه في جملته الشعرية في كل من القصيدتين، ونفحص البيت من داخل جملته ونسقه الشعري. ولنبدأ بامرؤ القيس الذي لا يشك أحد في نسبة البيت إليه، يقول امرؤ القيس:

قفأ نيك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضع فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمال
رخاء تسح الريح في جنباتها
كساها الصبا سُحَقَ الملاء المذيل
ترى بعز الصَّيران في عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

كأنني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحتي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسي وتكمل
فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم أقبل
وقفت بها حتى إذا ما ترددت
عماية محزون بشوق موكل
وإن شفائي عبرة إن سفتها
وهل عند رسم دارس من معول

وهناك روايات آخر للقصيدة، يجمع بينها كلها رابط واحد لا
يختلف وهو النسق الشعري المتحرك تحرُّكاً عضوياً مع فاتحة
النص بجملته الشعرية الأولى (الأبيات 1 - 4) ثم يدخل إلى
الجملة الثانية بدءاً من البيت الخامس حتى التاسع.

والذي أقصده من مصطلح (الجملة الشعرية) هو الوحدة الشعرية المتكاملة، بنائياً ودلالياً، تكاملاً عضوياً يشكل نسقاً حياً ذاتياً⁽²⁵⁾.

وبين الجملتين المائلتين هنا يحدث نوع من التداخل والتقاطع، وهو تفاعل نصوبي يقوم على المشاكلة من جهة، والإختلاف من جهة أخرى. ويكون التحول من الشبه إلى المفارقة. ففي البيت الأول يرد الوقوف (قفا نبك) ويتكرر في البيت السادس (وقوفاً بها) وكلاهما مرتبط بالبكاء، ولكن الدلالة فيهما مختلفة اختلافاً كبيراً. فالوقوف في البيت الأول هو وقوف حقيقي. أما في السادس فإن كلمة (وقوفاً) تعني المغادرة. وهذا يجعلنا أمام دالتين متقاطعتين.

ولكي يتضح لنا ذلك فلنعد إلى القصيدة، حيث نرى جملتين شعريتين تأتي الأولى (1 - 4) على صورة خطاب ذاتي مباشر من الشاعر إلى من حوله، يطلب فيه التوقف والبكاء والتذكر. وهو حينما يطلب ذلك فإن معناه أن ما كان حادثاً هو نقيض ذلك، فهم يتحركون وهم سالون وناسون، وهذا يشمل الشاعر مثلما يشمل الركب الذين معه، ويشملنا نحن أيضاً بوصفنا قراء نستهلك النص ونتتجه دلالياً وانفعالياً. وبما أنهم كذلك فهو يطلب منهم التوقف عن تحركهم ويطلب منهم البكاء والتذكر من بعد السلوان والنسيان. ثم يرسم بعد ذلك صورة للموقع، وعلاقة المكان بالحياة، حيث نجد أمامنا تموج الحركة الكونية من خلال الرياح الجنوبية والشمالية وريح الصبا. وهي ثلاث رياح تتقلب على المكان الرملي فتثير فيه اضطراباً يجعله غير مستقر. ثم يتعاقب

المكان يلاحق بعضه بعضاً بدءاً من الدخول وحومل ثم توضح وتليها المقرة. وبين هذه المواقع الأربعة والرياح الثلاث يأتي (سقط اللوى) عاجزاً عن الراحة، حيث صار دائب الحركة متموجاً مضطرباً مثله مثل الشاعر. ومن هنا صار الوقوف والتوقف مطلباً للشاعر وللمكان لكي يعود كل واحد منهما للآخر، فيألفه ويتألف معه مرة أخرى بعد انفصال وغياب. وحينما عاد الشاعر إلى المكان طلب من صاحبه أن يعودوا مثله، وطلب من المكان أن يلتفت إليه لكي يراه ويعلم أنه ما زال يتذكر ويحسّ بعلاقته الحية مع المكان، حيث المكان كان منزلاً، وكان في المنزل حب. ولكن ماذا جرى لذلك المنزل والحب؟...

تأتي الجملة الشعرية الثانية (5 - 9) لتعود بنا إلى حال ما قبل النص، ما قبل الطلل. أي حال المنزل والحب والإقامة، وهناك كان المكان ثابتاً لم تلعب به الرياح الثلاث، وسقط اللوى رمل مستقر من تحت المحبين يضمهم برفق. ولكن هذا الثابت تحرك فجأة، وصارت لحظة الفراق حيث نرى الشاعر بدءاً من البيت الخامس يخاطب نفسه وليس أصحابه (كأني). ويصف لحظة الفراق (غداة البين)، وكان الجميع قد تحمّلوا في تلك الغداة بمن فيهم أصحابه الذين ركبوا على مطيهم، أما هو فقد ظلّ في مكانه سادراً مذهولاً يبكي ويتحسر. وهنا يأتي أصحابه وينظرون إليه وينصحونه بالصبر والتجمل. والبيت السادس يأتي حاملاً للدلالة (المغادرة) وموقف البين:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم

بعد أن يقول:

كأنني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل

حيث نرى جملة (وقوفاً بها صحي) مرتبطة بجملة (عليّ مطيهم) أي أنهم راكبون على المطي، وهو جالس، فيشرفون عليه ويخاطبونه وهم راكبون. وتكون (وقوفاً بها صحي) بمعنى (صحيي يغادرون) إنهم يغادرون مع سائر الحي. والوقوف هنا يدل على المغادرة والارتحال بعد استقرار وسكينة. على عكس الوقوف في البيت الأول، الذي هو توقف بعد تحرك.

من هنا فإن النص يتحرك حركة عضوية بين أنساقه التي بينها بناء نصوياً متماسكاً ومتداخلاً، وهو تداخل يقوم على علاقات حية تربط أجزاء النص ربطاً حياً. وهذه ليست بقصيدة تقوم على الأبيات المفردة، ولكنها قصيدة تعتمد على الجمل العضوية ذات النسق المتكامل. والدلالات فيها تتبادل الحركة ما بين مشكلة ظاهرية، واختلاف داخلي يثري النص، ويجعله نصاً دائماً التحول والتفاعل.

ومثلما أن دلالة الوقوف قد مرت بتحول أساسي فيما بين الجملتين الشعريتين، فإن البيت المشكلة يقوم على عناصر دلالية ترتبط مع سائر عناصر القصيدة بعلاقات عضوية وثيقة الارتباط.

وعناصر البيت الدلالية هي:

الوقوف / الصحب / القول (المخاطبة) / الهلاك / الأسى /
التجمل / البكاء:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك اسي وتجمل

وما دمنا قد قلنا بجسدية النص، وعضوية جملة الشعرية، وقلنا بوجود النسق الحي الذي يربط العلاقات الداخلية بين الدلالات ربطاً متفاعلاً وحيوياً، فإن الفكرة تدعونا إلى ربط دلالات هذا البيت ربطاً عضوياً بما يتفاعل معها في سائر القصيدة، وهذا هو البرهان النصوصي على كون البيت جزءاً عضوياً من النص، وعدم الترابط سوف يعني أنه دخيل وطارئ. ولننظر في عناصر البيت عنصراً عنصراً وما يقابله في القصيدة.

الوقوف: أشرنا إلى التحوّلات الدلالية لكلمة الوقوف في الجملتين الشعريتين الأولىين في القصيدة، وهذا يجعل فكرة (الوقوف) بكل دلالاتها فكرة أساسية في قصيدة امرئ القيس. ولقد جاء البيت المشكّلة معتمداً على هذه الفكرة بتحويلها من الوقوف الحقيقي إلى المغادرة، ممّا يجعله بيتاً يشير إلى البين والفراق. ويتداخل الوقوف في هذا البيت مع عناصر القصيدة التي تدور حول دلالة الوقوف منذ البيت الأول، فهذا البيت، ثم في أبيات آخر مثل:

وقفت بها حتى إذا ما تردّدت
عماية محزون بشوق موكل

وفيه يكون الوقوف وقوفاً حقيقياً على الطلل، مكرراً بذلك مدلول الوقوف في البيت الأول. ولكنه يأتي بعد ذلك ويدخل صورة لوقوف البين والمغادرة والقطيعة، وهو (الصرم):

أفطم مهلاً بعض هذا التدلّل
وإن كنت قد أزمعت صرمني فأجملي

ثم يدخل مع هذا البيت إلى وجوه من الدلالات تتداخل مع
العناصر الدلالية الموجودة في البيت المشكلة، حيث المخاطبة
والتهالك والأسى:

وإن كنت قد ساءت منك خليفة
فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي
أعرك مني أن حبّك قاتلي
وأنك مهما تأمري القلب يفعل
وأنك قد قسمت الفؤاد فنصفه
قتيل ونصف في حديد مكبل
وما ذرفت عيناك إلّا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل

والشاعر هنا يفتح وجه الخطاب مع فاطمة، خائفاً من لحظة
البين والصرم، الذي هو تمزيق روحي وجسدي له، ولكنه بالنسبة
لها مجرد تدلّل، وتدللّها هذا هو قتل له، يذكره بلحظة وقوف
صحبته عليه، وقد تحمّلوا للمغادرة، وكان وقتها يتمزّق من الألم
والتحسّر حتى أوشك أن يهلك. وها هو الهلاك يهدّده على يد
فاطمة المتدلّلة المغرورة بحبّها القاتل وبقلب حبيبها المطيع.
وتمارس فاطمة معه لعبة البكاء، ولكنه بكاء يختلف عن بكاء
الشاعر. إنها تبكي هنا لتزيد من فتكها بذلك القلب الذي مارست
تقتيله، وقسمته إلى قسمين حيث قتلت أحد النصفين، وكبلت

الآخر بالحديد مع أن الأمر لا يحوج إلى أي شيء من هذا، إذ يكفي لصمره أن تستل ثيابها من ثيابه وينتهي كل شيء، لكي يعود سقط اللوى إلى متاهته الأولى حيث ينفصل الحي عن الحياة، وينعزل المكان عن الزمان، وتسود الرياح الثلاث ما بين الدخول وحومل والمقراة وتوضح. وتبتدىء القصيدة من جديد، حيث الوقوف والبكاء والأسى والخطاب المتهالك، ولن يكون الوقوف - إذن - إلاً للبين والصرم والمغادرة.

ويكون مدار الدلالة الشعرية بهذا على الوقوف/المغادرة، وهو وقوف صار قدراً حتمياً يلاحق الشاعر ويسيطر على نصّه، ويغزل دلالات النص بما ينتج عن الوقوف من هلاك ومن أسى. ثم يأتي البكاء كنتائج نهائي لكل ذلك، حيث هو الشفاء وهو الداء. هو البداية وهو النهاية.

البكاء: هو دلالة الدلالات:

وإن شفائي عبء إن سفتحها

وهل عند رسم دارس من معول

هذا بيت يحسم الموقف، حيث يلغي جوهرية الطلل، ويؤكد أن الطلل ليس سوى باعث، يبعث ما في الوجدان ويحرّض التعبير (من العبء بفتح العين)، ولو حدثت العبء لكان الشفاء، ولكن الشاعر لا يريد هذا الشفاء ولذلك قال (إن سفتحها) ولا بدّ أنه لا يريد أن يسفح العبء. ولو سفحها لصار الشفاء وزال التوتر، وحينئذٍ لن تكون القصيدة. ولسوف يزول الشاعر بزوال النص. ولكن الذي تحقّق هو احتباس الدمع في ضمير الشاعر، فصار

التعبير (من العبارة) بدلاً عن التعبير (من العبرة). ولم يكن الشفاء فصارت القصيدة.

ومن هنا يأتي البكاء أساساً دلاليّاً، فيه يكمن السر، ومن أجله يكون الوقوف، وقوف المغادرة أولاً ثم وقوف الطلل ثانياً. وكلاهما يحدثان لكي يكون البكاء حيث تولد القصيدة.

ويحدث بعد ذلك تمييز ما بين العبرة المحتبسة، وما بين الدموع حيث العبرة تظل حبسة كي يتفجر منها النص، أما الدموع فمن الممكن أن تفيض من دهن، مساس بتلك العبرة الشاعرية المولدة للتعبير:

ففاضت دموع العين مني صباية
على النحر حتى بلّ دمعني محملي

هذه تفيض صباية وتولّها وخوفاً من لحظة الوقوف بمعنى المغادرة والصرم والبين. وللشاعر تاريخ مأساوي مع الحب والفراق، ومع المرأة التي صار ديدنها تعذيب شاعرنا، وتقتيله وتمزيق قلبه، حتى تعود على ذلك وصار البكاء له مادة شعرية، يستمد منها وجوده الأدبي، ويكون التعبير من العبرة.

وليس في القصيدة كلها قطب دلالي مثل دلالة البكاء الذي هو عنصر عضوي يتمحور حوله النص، وكلما تبدى قطب آخر غير البكاء بادر الشاعر إلى إزاحته. وها هو يقول عن الطلل: وهل عند رسم دارس من معول؟ ليس للطلل من معول، أما العبرة فهي الشفاء. وحتى الفرس لم يعد قادراً على مجازاة العبرة في وظيفتها في القصيدة. وحينما جاء الفرس فإنما أتى بوصفه احتمالاً

تخييلياً، ليعطي القصيدة امتداداً شعرياً يبعدها قليلاً عن حدثها
الدلالي الأول، لكنه لا يلغي مدارها الدلالي ولا يعوض عنه. ولذا
استخدم الشاعر كلمة (وقد) في قوله عن الفرس:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

في مقابل أداة التأكيد (إنّ) في بيته عن العبرة:

وإنّ شفائي عبرة إن سفتحها

وهذا يجعل (العبرة) ذات دلالة جوهرية لا تعادلها أي دلالة
أخرى. بل إن كل دلالة أخرى ما كانت إلاّ لتهييج العبرة دون
سفحها لكي يكون التعبير.

وأخيراً نعيد ربط البيت بالذي قبله، لتبصر بالعلاقة العضوية
بينهما:

كأنني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحتي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمّل

حيث نرى مشهد المغادرة في تلك الغداة، وما أفضى إليه من
موقف ظل الشاعر فيه يتهالك على نفسه من الأسى، ويقف صحبه
عليه وهم متحملون على مطاياهم، ويهمون بالمغادرة مع الحي،
فيوجهون إليه القول في تلك الغداة بأن يصبر ويتجمّل كي لا
يهلك. والضمير في (بها) يعود إلى الغداة، حيث يربط البيت
حسباً بالذي قبله.

ومن هنا تصبح العلاقة بين البيت وسائر القصيدة علاقة عضوية، حتى لو أننا جربنا وحذفنا البيت من القصيدة فإن العناصر الدلالية في النص سوف تشير إليه، وتكشف عن غيابه. لأنه جزء حيوي منها. لا يكون إلا بها. بل إن دلالة سوف تتغير لو أنه خرج عن هذه القصيدة كما سنرى.

2.3- رأينا موقع البيت عند امرئ القيس، وننظر الآن وضع البيت عند طرفة: حيث يقول:

لخولة أطلال ببرقة ثهد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسي وتجلد

وفيها يأتي البيت مباشرة بعد المطلع. وأول ما نلاحظه هو تغير دلالة (الوقوف) حيث إننا نعرف من امرئ القيس أن ذلك بمعنى المغادرة والبين، والضمير في (بها) يعود على (غداة البين). ولكنه هنا جاء وقوفاً على الأطلال، والضمير يعود على أطلال خولة.

وهذه أولى الملاحظات. ونزيد عليها بملاحظة دلالات البيت في (الوقوف/ والصحب/ والبكاء/ والتهالك/ والأسى). حيث نبحت لها عن أي أثر في قصيدة طرفة، فلا نجد شيئاً من ذلك. فطرفة ليس بكاء. وليست لديه مشكلة مع النساء. وما جاء في بعض الروايات من وصف للمرأة الأحرى التي في الحي فذاك مجرد وصف خارجي، لا يعبر عن حب ولا عن تعلق، ولا عن صرم ولا عن بين. وذلك الوصف لا يستلزم بكاء ولا تهالكاً.

وقصيدة طرفة تشير بوضوح إلى مشكلة الشاعر وإلى حلّها.
وهذه المشكلة وذلك الحل لا يمتان بصلة إلى هذا البيت. ممّا
يعني أنه عنصر دخيل على النص، وليس جزءاً عضويّاً في
القصيدة.

أما حل الشاعر فهو ما يقوله بجزم وتأكيد:
وإنّي لأمضي الهمّ عند احتضاره
بعوجاء مرقال تروح وتغتدي
ويكرر ذلك مؤكداً إياه بقوله:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفندي

هذا هو علاجه من همّه. أما همّه فهو: (ظلم ذوي القربى)
وأسبابه جاءت من تشرابه للخمور وبيعته وإنفاقه للطريف والتالد،
حتى تحامته العشيرة كلها. ولا يربطه بالحياة سوى ثلاث، هنّ عنده
من حاجة الفتى. وكلها في الخمرة والضيافة واللهو. وكل ما يريده
من حياته هو أن يستمتع بالملذات. ولو شاء ربّه لجعله مثل أثرياء
قومه الذين نصّ على أسمائهم في القصيدة.

ومن هنا تأتي الناقة لتهرب به بعيداً عن همومه هذه. وهي
هموم محددة، لها حل محدد. وليس بحاجة إلى بيت التهالك
والأسى، ما دامت لديه ناقة تلك صفتها. وليس بحاجة إلى البكاء
والتحسّر لأنه قد أعلن لنفسه خلاصها بقوله:

لعمرك ما أمري علي بغمة
نهارى ولا ليلي علي بسرمد

وإذن فلا وجه للبكاء والتحسّر والتهالك، وهو قد عرف نهاره فأجلى غمته، ثم كشف ليله وعراه من سرمديته. وذلك على عكس امرئ القيس الذي تجسّد له الليل على صورة وحش بحري يتموج، ويحط عليه الليل/الوحش بجسده الحيواني، ولا ينزاح هذا الهم حتى وإن ناداه الشاعر مترجياً إياه بأن ينجلي بصبح، لأن الصبح ليس بأحسن حالاً من ذلك الليل الحيواني المتوحش.

إن لامرئ القيس مشكلة مع كونه ومع عالمه الروحي ومع المرأة كمتدلية تقتله بدلالها وبصرمها وبمغادراتها المتكررة. ولذا بكى واستبكى ووقف واستوقف وذكر الحبيب والمنزل، وكان أول من فعل ذلك - كما قال النقاد.

أما طرفة فأمره مختلف، ولذلك فإن البيت ليس بيته، وما هو من جنس قصيدته، ولا من نسقها الدلالي. ولن يصح أن نقول إن طرفة قد ضمّن البيت في قصيدته، لأن البيت لا يتداخل مع كينونة النص، ولا تستدعيه ذاكرة القصيدة. ونحن نعرف أن التضمين هو ضرب من التداعي يتطلبه النص ويقترحه. ولو أعدنا النظر في قصيدة طرفة لاكتشفنا - مرة أخرى - أن البيت نشاز دلالي فيها. فهو لا يرتبط بأي دلالة من دلالاتها. ولو حذفنا البيت منها لما بقي له أي أثر يشير إليه، أو يدل على وجوده - على العكس من حال ذلك في قصيدة امرئ القيس.

كما أن دلالات البكاء والتهالك لا تدخل في السياق الذهني في تركيب طرفة، وحلوله مختلفة عن ذلك كل الاختلاف. وما ورد في بعض الروايات من قوله (وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد) تنفيه ذاكرة النص التي لا يأتي البكاء فيها كقيمة دلالية. فلا هو

حل ولا هو موقف عند طرفه، بينما ترد عنده حلول ومواقف آخر،
كما هو واضح في وقفاتنا هذه.

ثم كيف يأتي البيت بهذه السرعة، مباشرة بعد المطلع. وكأن
طرفه قاله قبل أن يتلع ريقه بعد البيت الأول. هل يا ترى حضر
التضمين بهذه السرعة، ووعى الشاعر قصيدة امرئ القيس، وهو
في لحظة التدفق الإنشائي، ألم تلهه موهبته وحسه الشعري
وحاجته إلى القول عن تذكر محفوظاته. ألم تشغله هموم نصه
وقصيدته عن شعر غيره. لا سيما وأنه شاعر يفتخر بأنه لا يغير على
الأشعار لحناء عنها. إننا نقول إن قصيدته قد أغتته عن شعر غيره،
وهي غنية فعلاً ولا تحوجه إلى سواها.

هذه افتراضات لا أراها مجافية للحقيقة، وأزيدها بعض براهين
تؤيد هذا التصور. ومن ذلك ما يراه الأسلوبيون عن فكرة (الإجبار
الركني). وتقوم هذه الفكرة على نتائج الفحص الأسلوبي، التي
تشير دائماً إلى أن عناصر النص يدعو بعضها بعضاً. حيث يتم عادة
اختيار العناصر الأولى اختياراً حراً، ثم تفرض هذه العناصر الحقل
الدلالي المتسق معها. فالشاعر إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)
يفتح القصيدة بجمله (هذه الكعبة) فتستدعي الجملة حقلها
الدلالي المرتبط بها، من الطواف والعبادة والصلاة والسجود،
فيقول⁽²⁶⁾:

هذه الكعبة كنا طائفها
والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

وهو يستخدم كلمة (الكعبة) استخداماً مجازياً، ومع ذلك اتبعها بالدلالات المرتبطة بها، واستخدم هذه الدلالات - أيضاً - استخداماً مجازياً. وهذا إجبار ركني مارسه الخيار الأول، وفرضه على ذهن الشاعر كتداعيات للكلمة ترتبط بحقلها الدلالي. ولقد تمثلت من قبل بأبيات لحمزة شحاتة، قامت على علاقات ذلك الإجبار⁽²⁷⁾.

ولئن كان الأمر في أبيات ناجي وأبيات شحاتة على قدر كبير من الوضوح، فإنه قد يخفى في عامة أحوال الإبداع، إلا أنه موجود على درجات متفاوتة لن يصعب كشفها مع التشريح والفحص. ولقد شاهدنا علاقات البيت الدلالية عند امرئ القيس. ولكننا في قصيدة طرفة لا نجد للبيت أي صدى أو أثر البتة. ولو كان البيت حاضراً في ذهن الشاعر، وقت إبداعه، لصار له آثار في النص، من خلال علاقاته الدلالية العامة، ومن خلال الإجبار الركني الذي تستلزمه دلالات البكاء والتهالك والأسى. وهي بلا ريب دلالات انفجارية متوترة، لا يمكن أن تحضر بهذه السرعة الظاهرية كبيت يتلو المطلع من دون أن تفرض دلالاتها على النص، مثلما فرضت نفسها على ذهن الشاعر. ولكنه الخلط من الرواة هو الذي أدخل هذا البيت على النص، وما هو منه لا إنشاء ولا تضميناً.

ولو كانت قصيدة امرئ القيس حاضرة في ذهن طرفة، لوجد طرفة فيها ما هو أولى بالتضمين، مثل البيت:

فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله

ولكن على ما غالك اليوم اقبل

ولن يعجزه تعديل كلمة القافية، مثلما عدل الرواة كلمة
(تجمل) إلى (تجلد). مع أن هذا البيت يتداخل مع دلالات
طرفة، ومع نسق قصيدته - ولقد تكررت دلالات مضي وأمضي عند
طرفة كثيراً، ومنها قوله:

وإنني لأمضي الهم عند احتضاره

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي

فذرني وخلي إنني لك شاكر

فذرني أبادرها بما ملكت يدي

فذرني أروّي هامتي في حياتها

على أن الناتج الدلالي لهذه الأبيات وللقصيدة بعامه، هو ضدّ
دلالة البكاء والتهالك. ونلاحظ أن طرفة لا يحثّ نفسه على
التجمل والتصبّر (أو التجلد المزعوم). وإنما يدعو نفسه إلى مبادرة
المنية ومواجهتها بعد أن ردّد ذرني/ذرني، وأطلق على نفسه كلمة
الموت:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

كل ما ملكت يده هو من أجل مبادرة المنية، حيث لا صبر ولا تجلّد.

ونجد هنا أن دعوات الترك المتكررة - وهي ضد البيت المشكلة - هي في الوقت ذاته مرتبط بما يماثلها عند امرئ القيس. فلو كان طرفه يعي تلك القصيدة، ويرى تضمين شيء منها لوجد فيها ما هو أولى من ذلك البيت الناشز عنه وعن نصّه. ولذلك فإننا لو حذفنا البيت من قصيدة طرفه لما بقي من دلالاته أي أثر في سائر النص. ممّا يؤكد أنه دخيل طارئ، ونشاز ليس من مادة القصيدة ولا من سياقها. ولا يسير في نسقها الدلالي فهو من خارج ذاكرة النص.

ثم إن دعوى التضمين تقتضي معرفة طرفه بقصيدة امرئ القيس معرفة مكينة، مع افتراض شيوع هذه المعرفة شيوعاً يشمل الشاعر وجمهوره، إلى حدّ تصبح النصوص الشعرية معه معروفة لدى الجميع. وهذا أمر لا تسمح به وسائل الاتصال المحدودة في زمن الشعراء. ولو افترضنا هذا الشيوع وذلك التواصل، فإن الذي نراه أن المتعاصرين عادة يتنافسون على كسب الوجهة الإبداعية. وشيوع قصيدة ما تجعل المبدع يتجنب الانزلاق إليها، والاشتباك مع دلالاتها، ويحرص على تجاوزها ومواجهتها بإبداع يضاهيها ويأزحمها. اللهم إلا لدى التابعين وصغار المبدعين الذين يقعون في ظل الكبار ويدورون في مداراتهم. وما كذلك طرفه وهو فحل من الفحول، له مكان في قومه وفي نفسه، يرتفع به عن دونية

التقليد. وقد افتخر بأصالته - كما كرّرنا ذكره أعلاه -. على أن الناظر الفاحص في قصيدة طرفة سيدرك أنه قد أصابها شيء غير يسير من الخلل في مطلعها، ولا تستقيم القصيدة في نسق شعري عضوي إلا بعد دخوله إلى الناقة. أما قبل ذلك فإن أبيات الطلل ورحلة المالكية، ثم الأبيات عن أحوى الحي، تبدو مفككة مضطربة، دخل عليها خلط وحذف وعبث واضح. يشهد عليه التاريخ بشهادة ابن سلام، عن ضياع شعر طرفة، ثم عن الخلط الذي وقع عليه.

وليس في الأبيات هذه ما يمكن أن يشكل جملة شعرية عضوية، بينما تأتي أبيات الناقة وما بعدها في أنساق مرتبطة ارتباطاً عضوياً يشكل جملاً شعرية متكاملة.

وحينما نردّد فكرة (الجميل الشعرية) فإننا نقول إن الشعر العربي بما فيه الجاهلي - يقوم على أنساق عضوية من الممكن كشفها بالفحص والتشريح ويحدث كثيراً أن نغفل عن ذلك فنسيء فهم الشعر حينما نفكر فيه بيتاً بيتاً. مثلما حدث للرواة حينما فكروا في بيت (وقوفاً بها صحبي) تفكيراً فردياً فأساؤوا فهمه، وجعلوه يعني الوقوف على الأطلال بوضعه عند طرفة بينما هو يعني مغادرة الصحب ورحيلهم، كما هو معناه إذا ما نظرنا إليه من داخل جملة.

ومثله يتكرّر الخطأ في فهمنا لبيت طرفة⁽²⁸⁾ المشهور:

وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

حيث يتردّد القول دائماً عن هذا البيت بأنه يعني أن أحسن الشعر أصدقه وأنه يركز على مفهوم الصدق في الشعر، ولكن البيت لا يدل على هذه الدلالة أبداً. ولكي نفهم معناه لا نحتاج إلا إلى وضعه في جملته الشعرية حيث هي:

ولا أغير على الأشعار أسرقها
عنها غنيت وشر الناس من سرقا
وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

ومن الجليّ هنا أن همّ هذين البيتين هو أصالة الإبداع وضد السرقة. وتكون (صدق) فيهما هي نقيض (سرق)، والصدق هنا مقرون بقول الشاعر للشعر، فهو صفة للإنشاء الشعري (قول الشعر). فأحسن بيت تقوله هو ما يقول السامعون عنه إنه ليس سرقة ولكنه شعر صدق. أي أنه إبداع أصيل من قيل الشاعر ومبتكراته. ولا شأن لذلك بمعنى الصدق، المضاد للكذب، والكلمة قد مسّها تحويل دلالي يربط معناها بسياقها الشعري ويكون الصدق بمعنى الأصالة وضدّ السرقة وليس نقيض الكذب. وهذا يؤكد لنا عضوية الدلالة من حيث اعتماد معناها على سياق جملتها، لأنها جزء من نسق متماسك. وإذا ما حصل قطع النسق تشوّه البيت وتغيّرت دلالاته.

ومثل ذلك بيت كعب بن زهير المشهور:

ما أرانا نقول إلا رجيعاً
ومعادا من قولنا مكرورا

وهو بيت ما أنفك الجميع يرّدونه على أنه يعني ترداد الشعراء
للقول وتكرارهم له، ويقابلون ذلك بقول عنترة (هل غادر الشعراء
من متردم) إشارة إلى تداخل النصوص والموارد ووقع الحافر على
الحافر. ولا أبرىء نفسي من الوقوع في هذا الزلل، ولو أعدنا
البيت إلى جملته الشعرية لاتضح لنا دلالاته المغايرة لهذا الظن،
يقول كعب مخاطباً زوجته:

عذلتني فقلت لا تعذّليني
قد أغادي المعدّل المخمورا
ذا صباح فلم أواف لديه
غير عذالة تهزّ هريرا
عذلته حتى إذا قال إني
- فذرّيني - سأعقل التفكيرا
غفلت غفلة فلم تر إلّا
ذات نفس منها تكوس عقيرا
أجهاراً جاهرت لا عتب فيه
أم أرادت خيانة وفجورا
ما صلاح الزوجين عاشا جميعاً
بعد أن يصرم الكبير الكبير
فاصبري مثلما صبرت فإني
لا أخال الكريم إلّا صبورا
أي حين وقد دببت ودبّت
ولبسنا من بعد دهر دهورا
ما أرانا نقول إلّا رجيعاً
ومعاداً من قولنا مكرورا

والضمير في البيت يعود على الشاعر وزوجه - وليس على الشعراء - والبيت في جملته الشعرية هو خطاب من شاعر إلى زوجته، لتكف عن مخاصمتها له. وهي خصومة عتيقة كلها رجع من القول المعاد المكرور. فالمعاد المكرور ليست لغة الشعر، وهذا لا يعني تداخل النصوص وتواردها، ولكنه فحسب يعني نقيق الخصومة بين زوجين طالت العشرة بينهما ولبسا من بعد دهر دهوراً. ودلالة البيت - إذن - دلالة عضوية لا تتحقق إلاً بوجوده في جملته الشعرية⁽²⁹⁾.

وما أكثر ما يحدث هذا وهو عمل مضاد للشعر ومضاد للفهم الصحيح يوقعنا في الخطأ، ويورطنا فيه. ولقد أساء الناس فهم بيت دريد بن الصمة الذي يقول:

وما أنا إلا من عزية إن غوت
غويت وإن ترشد غزية أرشد

وذلك لأنهم يأخذونه مفرداً، ولو أعادوه إلى جملته الشعرية التي هو جزء منها، وعددها خمسة أبيات، لأحسنوا فهمهم له. وكل الأبيات الخمسة ضرورية لفهم البيت وإدراك معناه. ولقد تعرّضت له في مبحث آخر بتفصيل⁽³⁰⁾.

وفي أخذ الشعر على مبدأ (الجميل الشعرية) ما يساعد على كشف التفكك والتناقض، مثلما أنه يكشف عن الأنساق العضوية المتماسكة. ولقد رأيت من قبل تناقض زهير في معلقته بسبب عاداته الحولية⁽³¹⁾، ممّا يحدث تصدعاً داخل النص، لأنه يفكر فيه بيتاً بيتاً على فترات زمنية متقطعة فيحدث الانفصال والانفصام من

داخل النص. ولأمر مثل هذا كره الأوائل تنقيح الشعر، وقلّلوا من شأن المنقحين، وسَمّوهم عبید الشعر. بينما الآخرون هم سادة الشعر وسلّاطین النص.

ومن فكرة الجمل الشعرية، والنسق العضوي، ندرك أن البيت المشكلة يندمج في قصيدة امرئ القيس في سرورة إبداعية، وهو جزء عضوي في جملة، وليس جزءاً في هيكل نمطي. وخروج البيت من جملة يغير دلّالته ويفتت عناصره ويهدرها.

ثم تحوّل البيت على لسان الرواة الشفويين إلى جملة معزولة وشفوية. ترصّ داخل أي تركيبة نمطية هيكلية. وهذا الهيكل النمطي يظل قابلاً للتغيير والتبديل بل الإلغاء، لأنه بيت تائه لقيط، وضائع دخيل، من الممكن دوماً التصرف معه من خارج النص. كما هي حال البيت لدى طرفة بسبب خطأ الرواة، وطرفة ومعلقته بريثان منه ومن دمه المسفوك.

والنمط الهيكلي قوًى التشابه بين القصيدتين، مما يدفع بالرواة إلى الخلط. وصفات النمط هي: الطلل / الوقوف / والبحر الطويل. ولم يبق سوى حرف الروي، ولقد تسرّ تعديله بإجراء صوتي بسيط. ونرى هنا أن الفارق بين (تجمل) و (تجلّد) هو صوت واحد فقط. وهو صوت الدال الذي دخل إلى الكلمة بعد تحويل موقع اللام. ولا ننسى هنا أن التشابه بين اللام والميم عند العرب متواتر بكثرة. ومنه أداة التعريف اليمانية (أم) محل أداة التعريف الشمالية (أل). وتذكر الكتب عن أعرابي خلط في شعره بين روي اللام وروي الميم، فلما قالوا له عن ذلك قال: بأبي أنت وأمي ما اللام وما الميم⁽³²⁾. ولذا فإن غياب الميم بين تجمل

وتجلّد لا يتضح على لسان المنشد، لتشابههما وتواتر تداخلهما لدى العرب. وهذا يتركنا أمام صوت واحد وحيد يفرق ما بين البيتين وهو (الدال) في (تجلّد). وهذا سهّل عملية ترحيل البيت وإدخاله على طرفه. فالتشابه بين الكلمتين يكاد يكون تاماً في التركيب الصوتي والدلالي والصرفي والعروضي، ولم يبق سوى إلصاق البيت في هذا الهيكل النمطي الجاهز. ولقد ضمن موقعه لدى طرفه، لولا أن النص بوصفه جسداً حياً ذا نسق عضوي متماسك ظلّ يشاغب هذا الدخيل حتى كشف حقيقته، وحقيقة ذاكرة الراوي الشفوية في مقابل نكرة النص العضوية.

ولئن جعلنا هذا مثلاً يقاس عليه، فإننا لن ننسى الإشارة إلى ما لاحظته الباحثون عن خلط الرواة في قصة مبارزة امرئ القيس وعلقمة الفحل. حيث حدث تداخل مهول بين الشاعرين، وردّد كل واحد منهما ما قاله الآخر. وهذا لا يمكن قبوله والتسليم به. إذ كيف يتبارزان أمام (أم جندب) زوجة امرئ القيس، ثم يسرق أحدهما - أو يضمن - أبيات الآخر، وهما قد سألا أم جندب لتحكم أيهما أشعر. ولقد حكمت - كما يروى - بتفضيل علقمة. وهنا كان في إمكان امرئ القيس فضح خصمه والتشهير به - كما تقتضيه دواعي المقام - ولكنه لم يفعل ولم يحتجّ بأن علقمة قد سرق أبياته، واكتفى بأن اتهم أم جندب بمحبة علقمة وطلقها. وهذا يؤكد أن الخلط جاء من الرواة - كما يلاحظ الدكتور الهدلق⁽³³⁾ -.

ولا يقف الأمر عند بيت أو حادثة محددة، ولكننا نذكر ذلك من باب التمثيل على ما يمكن عمله. وسيظل الشعر الجاهلي مادة

للبحث والتمحيص، ومصدراً للتفكير والتنظير. والعبرة هي في النظر إلى هذا الشعر على أنه مادة عضوية، يصدق فيه ما قالته سوزان لانجر عن الصورة الفنية المتقابلة مع الصورة الطبيعية، وبما أن (الصورة في الطبيعة صورة عضوية فإن الصورة في الفن - أيضاً - عضوية. ولهذا فهي - أيضاً - صورة حيّة)⁽³⁴⁾. والشجرة الدلالية هي دوماً أساس وجيه للحكم وللتصور، ومثلما كانت أساساً إنشائياً، فهي ناتج قرائي، وعليها ومنها تتأني الأحكام.

4 - الصيغ النمطية والنسق العضوي:

1.4 - يقول جادامر إن (الوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوماً هو اللغة)⁽³⁵⁾. ويتداخل هذا مع كلمة هيدجر (إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود)⁽³⁶⁾. واللغة بذاتها تكون هي تاريخ الإنسان، وهي باب الإنسان لفهم تاريخه، وبالتالي فهم ذاته وفهم الآخرين. والذي بيننا وبين العصر الجاهلي هو هذه النصوص، حاملة لتاريخ الإنسان، ومادة جوهرية للفهم. ونحن هنا في مواجهة مع موروث أدبي حيّ. وما زلنا نجهل بداية هذا الموروث، ولكننا نعي استمراريته وسيرورته وعياً لا شك فيه. فالشعر في صدر الإسلام ولدى الأمويين وما بعدهم هو استمرار حيّ للجاهلي. ونحن نعرف نقطة اللقاء ما بين الجاهلي وعصر الإسلام، ونعي أحداثها وتعاقباتها. وهنا سوف يواجهنا سؤال صارم لن يرحم تصوراتنا ولن يجاملها، وهذا السؤال هو: إن كان الجاهلي شفوياً أفلا يكون شعر ما تلاه من عصور شفوياً أيضاً...؟

إن تقاليد الشعر وأعرافه لم تزل هي إياها ما بين الفترتين، ما قبل الإسلام وما بعده، بل إن عدداً من الشعراء عاشوا الفترتين مثل لييد وحسان وكعب بن زهير وغيرهم. فما الذي حوّلهم فجأة من الشفاهية إلى الإبداع الفردي، والنص الأصيل بدلاً عن النص المشاع...؟

طبعاً نحن نعرف أن ليس لدى أصحاب الشفوية من إجابة، ولسنا نطلب منهم أية إجابة، ولكن فكرة التمييز ما بين إبداعية الشاعر، وشفوية الراوي، هي التي تستطيع الإجابة على هذا السؤال، لأن الجاهلي ظلّ شعراً مروباً لمدة طويلة، تعرض فيها لكافة عيوب الذاكرة الفردية والنقل، بينما اقترب شعر عصور الإسلام من التدوين فسلم من كثرة الخلط.

وبما أن شعر صدر الإسلام والأموي قد سلم من الشوائب فإنه يصبح أداة صالحة للقياس، من حيث إنه استمرار حي لتقاليد النص، وهو مثال شاهد يدل على الغائب، وربما صارت هذه القاعدة أساساً يريح الباحثين الراغبين براحة البال. ولن يجافي الصواب من فعل ذلك. ولكننا نحن نفتتح الباب على واجهتيه حيث نأخذ بالقياس من جهة، ونقف على الملابس وقوفاً مباشراً من جهة أخرى. ولهذا فإننا في هذا المبحث سوف نستعين بأمثلة من شعر عصور التدوين لكي نستظهر فيها الأعراف الشعرية المتوارثة.

على أن ما قلناه من قبل لا يحل كل المشكلات، وإن كان يطرح نفسه كحل نصوصي - جذري - لمشكلة تداخل الذاكرتين. وفي سبيل تحرير هذا الحل من ملابس الشعر المروي

وإشكالياته - وهي ملابسات معقدة وعويصة - فإننا نشير إلى أربعة وجوه لمشكلة النص المروي. وذلك لكي نميز أخيراً ما بين الصيغ النمطية، والمعادلة الإبداعية، والنسق العضوي. وهذه الوجوه الأربعة هي: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر.

2.4 - من مشكلات الرواية التباس نسب النص على الراوي، وقصيدة مثل قصيدة:

حننت إلى ربياً ونفسك باعدت

مزارك من ربا وشعباكما معا

نسبها أبو تمام في حماسته إلى الصمة بن عبدالله القشيري، وجاءت في (مصارع العشاق 202/2) على أنها ليزيد بن الطثرية. ونسبت أيضاً إلى مجنون ليلى، وقيس بن ذريح في الأغاني (2802/6) وتكررت هذه الأنساب لدى آخرين. مع أن القصيدة على مشارف التدوين. ولا ريب أن هذه القصيدة قد قالها شاعر معين، وليست لهؤلاء مجتمعين. بل هي لأحدهم، أو من هو مثل أحدهم شاعرية وموهبة، كما أنها نص أصيل مكتمل يتسم بالعضوية، ويقوم على نسق شعري حيوي.

ومن الواضح أنها قابلة للانتساب إلى أي من الأربعة المذكورين. وهذا هو ما أوقع الرواة بالخطأ، إذ إنهم نسبوها إلى السياق الشعري المتداخل معها، ونظروا إلى أبطال هذا السياق، من شعراء البادية من أهل الغزل العفيف والحب، فجاءت نسبة القصيدة إلى أحد الأربعة. وهذا من عيوب الرواية الشفوية غير

المدونة. ولكن هذا لا يجعل النص مشاعاً لكل منشء، يعدل فيه ويبدل، بل إن هناك نصاً واحداً أصيلاً يحرص كل راوٍ على إتقان روايته والتدقيق فيها. ولا يؤثر في ذلك تعدّد آباء النص، لأنه ينتمي إلى سياق شعري واحد محدّد. وليس بين الروايات من فروق داخل النص سوى أشياء ربما تنسب إلى تشابهات الخط مثل قوله:

- وحالت بنات الشوق يحنن نزعاً.
- وحالت بنات الشوق يحسبن نزعاً.

وهذا اشتباه في النسخ وليس من شفاهية الشعر. ولقد يسهل علينا الجزم هنا بأن اختلاط نسبة القصيدة هو من أخطاء الرواة، ولن يتيسر لأحد أن يقول عن هذا النص إنه نص مشاع وجماعي، ومن ثم فهو شفوي. وإذا ما صار الأمر كذلك أفلا يصح قياس الغائب المروي على الشاهد المدون...؟ فنشير إلى صنيع الرواة بدلاً عن إساءة تفسير النصوص.

3.4- ومثلما أن الراوي يخطيء وينسى، فإنه أيضاً يستند إلى ذاكرة تخصّه، وهو لن يتنازل عن حسّه الذوقي حينما يروي. ولذا فإن ذوقه يتدخل في النص تعديلاً وتزييناً عن حسن نية لخدمة النص وتنقيحه مما قد يراه عيباً فيه. ولدنا على ذلك قصة ترويه كتب الأدب تشير إلى سلطة الذاكرة الشخصية على النص. والقصة يرويها ابن رشيق عن (رجل بغدادى يعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يذكر شعر بحضرته إلاّ عابه، وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة، فأنشد يوماً قول امرئ القيس:

كأنني لم أركب جواداً للذة
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزَّق الروي ولم أقل
لخيلي كروي كرة بعد إجفال
فقال المنتخب: قد خالف فيهما وأفسد لو قال:

كأنني لم أركب جواداً ولم أقل
لخيلي كروي كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزَّق الروي للذة
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

وراح يبرّر لرايه هذا، ولكن أحد سامعيه ردّ عليه وسفه قوله. (العمدة 258/1). وهذا حدث في مجلس سيف الدولة، أي في عصر التدوين، ولنا أن نتصور هنا الوجه الآخر للحكاية. فلو أن هذا الرجل البغدادي كان في زمن الرواية، مع ما له من مؤهلات الإنشاد، والحجة الواضحة، التي يظهر بها على مجادليه، ومع ما له من ذائقة خاصة تتحكم بثقافته وبمواقفه، أفلا يتصرف - حينئذ - فيعدل النص، حسب رأيه فيه...؟ لا سيّما وأنه رجل - كما يقول ابن رشيّق - لا يسلم منه أحد. لكن الحادثة وقعت في مجلس مثقف، تدرب مرتادوه على الجدل والمناورة الفكرية، وكان ذلك في زمن نضج فيه التدوين، ورسخت أسسه. ولذا جاءت الكتب تروي القصة، وتحافظ على سلامة النص من تدخّل المنشد الراوي.

4.4 - أعراف النص: للشعر أعراف تسوده، ويتراضى بها المبدعون وهي قد توقع الرواة في أخطاء في نسبة الشعر. وكثيراً ما

خلطوا بين مجنون ليلى وتوبة بن الحمير. ولعل ذلك بسبب ورود اسم ليلى العامرية في شعر توبة، ومنه قوله (37):

كان القلب ليلة قيل يغدي
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح

على أن اسم (ليلى العامرية) وهو علم على الحبيبة، يستخدمه الشعراء غطاء يختفي وراءه الاسم الحقيقي. ولقد ورد هذا الاسم من وقت مبكر لدى حميد بن ثور، وهو شاعر مخضرم أدرك الإسلام. ومنه قوله مخاطباً صاحبيه (38):

للتخذا لي، بارك الله فيكما
إلى ال ليلى العامرية سلما

ويقول فون غرونباوم إنها تجربة عربية موروثة أن يختفي اسم الحبيبة وراء اسم مستعار. ويرى غرونباوم أن شعراء بروفانس قد تلقوا هذه التجربة وأخذوا بها (39).

ولقد شاع هذا التقليد في الشعر العربي، بل إن بعض الشعراء صرح به، حيث يقول:

اكنّي بغيرك في شعري واعنيك
تقيةً وحذاراً من أعاديك (40)

وهذا الشاعر يحيل السبب إلى المحاذرة من الأعداء. ولربما كان ذلك واحداً من أسباب آخر تجذرت مع تاريخ التجربة الإبداعية حتى صارت عرفاً وتقليداً. على أن الكتمان سبب قوي

وراء ذلك، وفي هذا يقول العباس بن الأحنف (ديوانه 221 بيروت 1970):

عطفّت على أسمائكم فكسوتها
قميصاً من الكتّمان لا يتحرق

ومما نجده في التاريخ أن عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، تقدم إلى الشعراء ألا يشبب أحد بامرأة إلا جلدته⁽⁴¹⁾. وهذا أدى بالشاعر حميد بن ثور إلى أن يستخدم رموزاً مستعارة يكتني بها عن محبوبته، فاستخدم (السرحة) أولاً، ثم أخذ اسم ليلي العامرية غطاء وقناعاً عن الحبيبة. ويتدّ هذا القناع لدى الشعراء حتى أصبحت ليلي العامرية إشارة حرّة على كل محبوبة. فهي لدى نصيب الشاعر، الذي تنسب إليه حماسة أبي تمام أبيات (كأن القلب ليلة قيل يغدي... إلخ) التي سلف ذكرها لغيره. كما يتدّ اسم ليلي العامرية عند الصمة القشيري. على أن بعض الشعراء يكتفي بليلى من دون العامرية، كما نجد عند ربيعة الرقي - حسب مختارات ابن المعتز في طبقاته. وكذلك جاءت ليلي عند جميل بثينة وكثير عزة، وغيرهم كثير لا يحصى.

ولقد توهم ابن رشيق حينما لاحظ هذه الظاهرة، ولاحظ استخدام الشعراء لأسماء غير حقيقية، فقال إن الشعراء يأتون بالأسماء في الشعر لإكمال الوزن (العمدة 122/2). وهذا زعم لا تؤيده شواهد النصوص فليلى العامرية، وليلى الأخيلية، على وزن عروضي واحد، ومع ذلك فإن توبة بن الحمير قال أبياته المذكورة سلفاً، واستخدم العامرية بدلاً عن الأخيلية من غير ضرورة للوزن. كما أن سويد بن أبي كاهل تردّد في قصيدة له اسم سلمى ثم

ليلى، وهما على وزن واحد⁽⁴²⁾. وهذا يعني أن كتمان اسم الحبيبة هو العرف السائد، وليس للوزن شأن في ذلك.

وهنا نكون أمام عرف نصوصي هو نوع من أخلاقيات النص في تعامل الشاعر مع محبوبته، وهذه أخلاق يلتزمها الشعراء ويتمسكون بها، كما تدل الأمثلة المذكورة هنا. ولن يكون من الصحيح أبداً أن نقول إن ليلي العامرية حبيبة مشاعة، أو أن نقول إن الشعراء لا يتكلمون عن حب حقيقي، أو أنهم يحاكون سالفهم بالتغني بحب وهمي. هذه فروض تخالفها النصوص التي تشير إلى حب صادق، بل إلى حب قاتل وباعث على الجنون. ولكنه حب ذو أعراف وأخلاق نصوصية، مثلما أن الشعر ذو أعراف تؤلف جنسه الفني وسياقه الأدبي. وكما أن الحبيبة ليست مشاعة، فإن النص أيضاً ليس مشاعاً.

5.4- تقاليد الشعر: في الكلام عن تقاليد الشعر يحسن بنا أن نميز بين نوعين من التشابهات الحادثة في الشعر الجاهلي، ولقد تحدثنا عن النوع الأول، الذي صار نتيجة لفعل الرواية، مثل قول طرفة (وقوفاً بها صحبي) وأشباه له كثيرة، تقاس عليها. أما النوع الثاني، فيدخل في تقاليد الشعر. وهذا الذي نقصده هنا هو ما يسميه الأوائل بالتخلص، وذلك حينما ينتقل الشاعر من غرض إلى غرض. ولقد تكلم ابن قتيبة عن تصوّره لبنية القصيدة وغايات الشاعر فيها إلى أن يفضي إلى غرضه⁽⁴³⁾. ولقد ساد مفهوم (الغرض) لدى النقاد ولدى الشعراء، حتى صارت القصيدة تبنى على مقدمات شعرية تنتهي بها إلى ما قصدت إليه، وهو (الغرض). ولا ريب أن هذا كان تقليداً واعياً، تعارف عليه النقاد

وجمهور الشعر. وسار عليه الشعراء، وربما تضايق الشعراء من هذا التقليد، وحاولوا الخلاص منه، كما نعرف عن محاولات أبي نواس ضد الوقوف على الطلل، والمتنبي أعلن تبرمه بمقدمات الغزل، حيث قال⁽⁴⁴⁾:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعراً متيم

وهذه الثورة وهذا التبرم يدلان على تمكن التقليد وسيادته، ويجب علينا الاعتراف بوجود هذا التقليد، حتى وإن كنا ضده. واعترفنا بهذا التقليد وقبولنا بفكرة (الغرض) يعني أننا نقبل تصوّر ابن قتيبة عن بنية النص التقليدية، من حيث وجود مقدمات، يدخل بعضها في بعض إلى أن تصل إلى الغرض. وهذا الدخول المتعاقب يحدث عبر (نقلات) ينتقل فيها النص من مقدمة إلى أخرى ثم إلى الغرض. وهذه النقلات هي ما يسمى بالتخلص وهنا يحدث التشابه. حيث صارت النقلات تقليداً سائداً. ومعظم التشابهات في الشعر الجاهلي إنما هي في هذه النقلات. ويقف التشابه عند (النقلة)، ويتبعه اختلاف وتميز وتفرد. وهذا يجعلنا أمام نوع من المعادلة الإبداعية، تقوم على حدثين متساندين، أحدهما التكرار، وثانيهما الاختلاف. وفي معادلة (التكرار/والاختلاف) يحدث التشابه أولاً فالإبداع ثانياً. فنجد بعض الصيغ النمطية مثل (فعدّ عن ذا) و(دع ذا)، أو (وقد أتناسى الهم) وأمثال ذلك، مما هو نقلات من مقدمة إلى أخرى، أو من مقدمة إلى الغرض. والعبرة هنا ليست في الوقوف عند حدود هذه الصيغ النمطية، ولكن العبرة هي في دخول هذه الصيغ في جمل

شعرية يتولد عنها نص شعري (نصيص داخل النص)، وتفضي حينئذٍ إلى إبداع فردي يتميز به الشاعر. وهذه هي المناحي الأسلوبية التي تكشف عن الشاعرية في الشعر. والإبداعية في المبدع. والغفلة عنها تفضي إلى أحكام مبتسرة ترى المشكلة وتعجز عن كشف الاختلاف. وهذه غلطة من يقول بشفاهية الشعر الجاهلي. ولا ريب أن أغراض الشعراء كانت أغراضاً جلية الفردية. فزهير يمدح هرم بن سنان، والنابعة النعمان. وليد يرثي أخاه، وابن كلثوم يفتخر بنفسه... إلى آخر الأغراض التي لا يتشابه فيها الشعراء لا من حيث المقصد ولا من حيث الأساليب المتولدة عن النص الإبداعي. فالشخصية النصوصية لهرم بن سنان لا يماثلها ممدوح آخر. والنتائج الدلالية لمفخرة ابن كلثوم لا يشبهه ناتج آخر. ولسوف نلاحظ أن المكونات النصوصية لكل واحد من هذه هي مكونات شاعرية تنم عن جهد إنشائي وعن حس إبداعي متميز. وقياس الأصوات والإيقاع وبنية الجملة، أو فحص النسق الشعري، والشجرة الدلالية، سوف تكشف عن هذا الذي نقول.

وما دمنا قد جعلنا طرفة مثلاً على أخطاء الرواة، فإننا أيضاً نجعله مثلاً على المعادلة الإبداعية في التكرار والاختلاف. ونحن نعرض جملته (وإني لأمضي الهم عند احتضاره) التي تتداخل مع مثيلات لها لدى شعراء آخرين، منها:

| | |
|-----------------|--|
| بشر بن أبي خازم | وقد أتناسى الهم عند احتضاره وقد أسلي الهم حين يعودني وقد أمضي الهموم إذا اعترتني |
|-----------------|--|

وقد أتناسى الهم عند احتضاره - المتملس
ولاني لأمضي الهم عند احتضاره - طرفة⁽⁴⁵⁾

ولا ريب هنا أن التشابه كبير ويبدو عليه أنه شامل. ولكن هذا التشابه حدث بسبب الانتقال من مقدمة إلى أخرى. ولم يرد في قلب الجمل الشعرية. إنه ينهي جملة ويفتح أخرى، مثل قولهم (فدع ذا) ومثل قولهم في الرسائل: أما بعد. ولن يعجز التشریح النصوصي عن كشف أسرار هذه الظواهر. ولنقف عند التشابه بين طرفة والمتملس. وتحديد هذا الاختيار هو بسبب القصة المشهورة بين الشاعرین. والقصة تقول إن طرفة سمع المتملس ينشد قائلاً:
وقد أتناسى الهم عند احتضاره

بناج عليه الصيعرية مكدّم

فقال طرفة: استنوق الجمل، لأنه وصف جملة بصفات الناقّة. وكان لهذه الملاحظة وقع مؤلم على المتملس، وقد قالها طرفة وهو فتى صغير. وخطأ المتملس كان في وصفه للجمل بالصيعرية وهي صفة للناقّة، كما يقول ابن قتيبة في ترجمته للمتملس في كتابه الشعر والشعراء.

وهذا معناه أن طرفة كان يداخل البيت في قصيدته عن وعي وعن قصد. ولا بأس أن نتعجل فنقول إنه يداخله أيضاً لسر إبداعه لا يصعب كشفه. وسواء صدقنا قصة نقد طرفة للمتملس أو لم نصدقها، فإن السرّ الإبداعي سيظل غير متأثر بشروط القصة، لأنه سرّ موجود في النص كجزء من بلاغته وشاعريته. وحسب (لوحة التلقي) لهارولد بلموم⁽⁴⁶⁾ فإن كل مبدع يدخل في منافسة مع سالفه، ولن تتحقق له صفة الإبداع إلا بتجاوز السالف. وهذا

يعني مداخلته السالف والوعي به، والتفاعل إبداعياً معه، مثلما يعني إعادة تفسيره، وأحياناً تصحيحه وتصحيح التجربة الإبداعية للسالف. وهذا ما حدث من طرفه، إذ تولّى تصحيح المتلمس. فالمتلمس جعل الجمل ناقة، حيث خالف ما بين الموصوف وصفاته. أما طرفه فإنه قد أقام نسقه الشعري على تجانس تام في بنية الجملة الشعرية من حيث الدلالة ومن حيث تولّد الفعل النصوبي فيها. وهو بهذا استطاع أن يجمع بين الجمل والناقة في فعل شعري متناسق، فحل التناقض السالف عند المتلمس، وظل ممسكاً بالجمل وبالناقة معاً في نصّه من دون ذلك التناقض فهو يقول:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره

بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

وهذه ناقة لا ريب في نوقيتها. ويرغب الشاعر أن يضيف إليها

صفات الجمل من دون أن يستنوق الجمل. فقال:

جُماليّة وجناء تزدي كأنها

سَفَنُجّة تَبْري لأزعر أريد

فهذه (ناقة جُماليّة) هي حيوان نصوبي من نوع خاص ومتميز، يصطنع له الشاعر أحسن وأجمل صفات الحيوان الصحراوي، فينتقي أرقى صفات الجمل، وأرقى صفات الناقة. ويستخلص من ذلك له مركوباً. وهو (أو هي) أمون وهي سفينة، وهي ذات ذيل يشبه النسر بحركته اللاهبة.

هذه الناقة/ الجمل، والسفينة/ النسر، / هي الحيوان الأمون.

ولطرفة معها موعد مصيري:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفتدي

هي - إذن - تلك الأُمون التي يَأتمنها مركباً ضد الخوف والمصاب، حتى إنها لأُمون له ضد المتوهم وهو ما عناه بقوله (ولو أمسى على غير مرصد) حيث يخال المصاب متوهماً أنه في خوف، وإن كان لا وجود لعدو يترصده. وتظل هذه الناقة/السفينة، والجُمالية/النسر مكاناً آمناً يستبدل به الشاعر أطلال القبيلة وديارها، وميزة هذا المكان أنه حي معطاء كالناقة، وقوي كالجمال ومائي كالسفينة، وسماوي كالنسر، يقتحم به الشاعر كل الآفاق، هارباً من ظلم ذوي القربى، ومن القبيلة التي تحاشته. وراح يحمل المكان معه، وهو مكان لا يتحول إلى طلل، ولا ينفك عن المكين. وصفاته القوة والأمان والطيران، ضد الخوف والمصاب. وعلى مثلها يمضي طرفه. ومن الواضح أنه يضرب في القول على خيال عريض، إذ جعل حيوانه مثلاً ولم يجعله عياناً، وقال على مثلها ولم يقل عليها، موحياً بذلك أنه يرسم صورة متخيلة لتلك الأُمون التي لا وجود لها إلا في خيال الشاعر، وفي ذاكرة النص. وهذه الأُمون لها دلالة حيوية مصيرية لوجود الشاعر المعنوي في الحياة. فهي التي تجعله (فتى) ذا شأن خاص، يناديه القوم وكأن لا فتى سواه:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عزيت فلم أكسل ولم أتبلد

يأتي هذا البيت مباشرة بعد البيتين السابقين، فهو نتيجة لهما، وهما أساس له. وفتوة طرفه معتمدة على حيوانه الخيالي الأُمون،

بصفاته المحددة، وصورته المتخيلة.

ومن هذه الجملة الشعرية نلمس النسق العضوي الذي ينبنى عليه النص، بدءاً من الاستفتاح حيث النقلة العرفية (التخلص)، ثم دخول النقلة في بنية شعرية، وانسجامها في نسق. وهذا ما يميز الإنشاء الشعري، من حيث دخوله في المعادلة الإبداعية، بادئاً بالتكرار، إذ كرّر النقلة متداخلاً مع سياقات شعرية أخرى، سياق بشر بن أبي خازم والمتلمس ثم اختلف عنهم حيث أبدع، وأبدع حيث اختلف. وهذا الاختلاف هو ما يصدر عنه الشعر، ويميز الشاعر بإبداعه وتفردّه وتميّزه.

والتخلص ظلّ تقليداً شعرياً سائداً، وبه حدث التشابه. وكان الجميع يسلمون بوجوده، إلا أن هذا التسليم لم يدم طويلاً، إذ صار النقد يلاحظونه على الشعراء، ونتيجة لهذه الملاحظات تغير هذا التقليد من داخله، فابتدع المحدثون (براعة التخلص). وصاروا ينوعون في النقلات وأبدعوا في ذلك إبداعاً فاق الأولين - كما يلاحظ ابن طباطبا⁽⁴⁷⁾ - . وإن كان بعضهم لم يتمكن من بلوغ رضى النقد، مثل البحتري الذي ظلّ محل نقد الباقلاني في مسألة (التخلص)⁽⁴⁸⁾. والتخلص عادة من عادات الإنشاء نجده في النثر مثلما نجده في الشعر. ولقد ظلت عبارة (أما بعد) ضربة لازب على كل كاتب. ولم يفارقها إلا مصطفى الرافعي باستخدامه عبارة (أما قبل)⁽⁴⁹⁾. ولقد سنّ الرافعي هذه العبارة لمن بعده، وهي الآن افتتاح عرفي لمجلة (فصول).

إن الوقوف على النص من وجوهه الأربعة المذكورة: نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليده الشعر، هي شروط

قراءة تساعد على التمييز ما بين الصيغ النمطية وبين المعادلة الإبداعية والنسق العضوي. ولا بد من أخذ هذه الوجوه في كامل الاعتبار، بوصفها مقدمات ضرورية للفهم أولاً ثم للتفسير.

وأخيراً فإن الناتج المعرفي لما ورد في المباحث السابقة يحتم علينا النظر المباشر في النصوص، لنعرف من داخلها ما هو أصيل وما هو دخيل، ما هو عضوي وما هو غريب. والتشريح النصوي يعين على هذا الكشف والفضح. ومن الجلي من الأمثلة المذكورة ومن حال الشعر الجاهلي أن الخلط وقع على أبيات، ولم يقع على قصائد بأكملها. ومن هنا جاء التشابه والتكرار. ومن شأن الإحصاء الأسلوبي أن يؤسس معجماً دلاليّاً للنص، يبصرنا بالنسق في القصيدة، ويفصح عن الشاذ فيها. ولن يصعب كشف الدخيل حتى ولو كان قصيدة كاملة، إذا ما نحن استكشفنا السياق الأدبي بقيمه الأساسية لدى شاعر ما، وكل ما خالف ذلك بشكل قاطع فهو دخيل وغريب.

ونختم دراستنا هذه بتقرير القضايا التالية:

أولاً: إننا نفرّق بين مصطلحين للرواية، أحدهما الراوي الشفوي، وهو ذلك البدوي الصحراوي، الذي يجلب الشعر إلى طالبه. والآخر هو الرواية المدوّنة مثل الأصمعي وغيره من الرواة المدونين، وهم الذين تنتهي عندهم الرواية الشفوية، وتتأسس الرواية المدونة التي وصلت إلينا في كتب متوارثة. ولقد كان بحثنا منصباً على النوع الأول، وهو الرواية الشفوية التي صبغت الشعر الجاهلي بشفويتها، وأظهرته وكأنه شعر شفاهي، وما هو بذلك.

ثانياً: إننا نقبل الرواية من حيث المبدأ، ونعتمد عليها في

قبولنا للشعر الجاهلي. ولا نتهمها بالانتحال بل نراها صادقة وأمينة. ولكنها تظل مع ذلك ظاهرة إنسانية، يعثرها ما يعثر الذاكرة الإنسانية من نسيان وخلط ولبس ولذا حدث الخلط الذي يجب تمييزه.

ثالثاً: لقد وقع الخلط في أبيات وجمل وصيغ تتشابه في ظاهرها، ولكنها تظل جسماً غريباً على النص. وندر حدوث ذلك في قصائد - حسب ظاهر الأمور - وذلك أن تشابه الصيغ ينبىء عن نفسه ويفضح حاله، ولذا فإنه يفرض نفسه على الدارس.

رابعاً: لا نشك أن محاسبة الرواية كانت شديدة وقاسية، وكان الكشف عن الرواة فعلاً مندوباً. ولكن ذلك انصب على الرواة المدونين - كما فعل ابن سلام مع حماد ومع محمد بن إسحاق بن يسار - ولكنه لم يتمكن من الرواة الشفويين الذين أشكلوا على العلماء ممّا عضل بهم. وهنا يأتي دورنا لإكمال مشروع ابن سلام، ومحاولة كشف خلط الرواة الشفويين.

خامساً: إننا نقول بذاكرتين من الممكن التمييز بينهما، مع الأخذ بفكرة النسق والجمل الشعرية والدلالة العضوية. والتأكيد على وجود الأعراف التي نميزها عن تشابه الخلط، أي أن هناك تشابهاً مصدره الأعراف الأدبية، حسب سياق الجنس الأدبي المعين، وهناك تشابهاً آخر مصدره خلط الرواية الشفوية.

وإذا ما حدث ذلك التمييز فإننا سنكون أقرب إلى فهم حال الشعر الجاهلي وحال روايته.

ملحق

1. معلقة امرئ القيس⁽⁵⁰⁾

بسقط اللوى بين الدخول فحول
لما نسجتها من جنوب وشمال
كساها الصبا سحق الملاء المذيل
وقيعانها كأنه حبّ فلفل
لدى سمرات الحيّ ناقف حنظل
يقولون لا تهلك أسي وتجمّل
ولكن على ما غالك اليوم أقبل
عماية محزون بشرق موكل
وهل عند رسم دارس من معول
وجارتها أم الرّباب بمأسل
نسيم الصّبا جاءت بريّا القرنفل
على النحر حتى بلّ دمعى محلى
ولا سيّما يومّ بدارة جُلجل
فيا عجا من رحلها المتحمّل
ويا عجا للجازر المتبذل
وشحم كهذاب الدّمقس المفتّل
ويؤتى إلينا بالسّبيط المثمل
فقلت لك الويلات إنك مرجلي
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
ولا تبعديني عن جناك المعلّل
وهاتي أذيقينا جناة القرنفل
نقى الثّنايا أشنب غير اثعل
فألهيتها عن ذي تمائم محول

قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل
فتوضّح فالمقراة لم يعف رسمها
رخاء تسخّ الريح في جنباتها
ترى بعصر الصّيران في عرصاتها
كأنى غداة البين يوم تحمّلوا
وقوفاً بها صحبي على مطيهم
فدع عنك شيئاً قد مضى لسبيله
وقفت بها حتى إذا ما ترددت
وإن شفائي عبرة إن سفحتها
كدأبك من أم الحويرث قبلها
إذا قامتا تضوّع المسك منهما
ففاضت دموع العين منّي صباة
ألا ربّ يوم لك منهوّ صالح
ويوم عقرت للعذارى مطيّي
ويا عجا من حلّها بعد رحلها
فظلّ العذارى يرتمين بلحمها
تدار علينا بالسّديف صحافنا
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
تقول وقد مال الغبيط بنا معا
فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
دعي البكر لا ترثي له من رداونا
بثغر كمثل الاقحوان منور
فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع

بِشَقِّ وَتَحْتِي شُقُّهَا لَمْ يَحْوِ
 عَلَيَّ وَأَلْتَ خَلْفَةَ لَمْ تُحَلِّ
 وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي
 فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسَلِي
 وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ
 قَتِيلٌ وَنَصَفٌ فِي حَدِيدٍ مَكْبَلُ
 بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مَقْتَلُ
 تَمَنَعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مَعْجَلُ
 عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي
 تَعَرَّضُ أَثْنَاءَ الْوَشَاحِ الْمَفْصَلُ
 لَدَى السِّتْرِ إِلَّا لِبَسَةِ الْمُتَفَضَّلُ
 وَمَا إِنْ أَرَى عَنكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي
 عَلَى أَثَرِنَا ذَيْلَ مَرْطِ مُرْجَلُ
 بَنَّا بَطْنَ خَبْتُ ذِي قِفَافٍ عَقَنْقَلُ
 عَلَيَّ هُضِيمُ الْكَشْحِ رِيًّا الْمَخْلَلُ
 نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيًّا الْقَرْنَقَلُ
 عَلَيَّ هُضِيمُ الْكَشْحِ رِيًّا الْمَخْلَلُ
 تَرَاثِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلُ
 بِنَازِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مَطْفَلُ
 إِذَا هِيَ نَصَبَتْهُ وَلَا بِمَعْطَلُ
 أَثَيْتُ كَقَنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثَّلُ
 تَضِلُّ الْعَدَازَى فِي مَثْنَى وَمَرْسَلُ
 وَسَاقُ كَأَنْبُوبِ السَّقْيِ الْمَذَلَّلُ
 نَوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَلِقْ عَنْ تَفَضَّلُ
 أَسَارِيعُ ظَبِي أَوْ مَسَاوِيكَ إِسْجَلُ
 غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمَحْلَلُ
 مَنَارَةٌ مُؤَسَّى رَاهِبٍ مُتَبَلَّلُ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ
 وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ
 أَقْطَاطُ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا التَّدَلُّ
 وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاعَتِكَ مَنِّي خَلِيقَةُ
 أَغْرَكَ مَنِّي أَنْ حَبَبَكَ قَاتَلْتِي
 وَأَنْكَ قَسَمْتَ الْفُؤَادَ فَنَصَفَهُ
 وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي
 وَبِيضَةُ خَدَرٍ لَا يَرَامُ خَبَاوُهَا
 تَجَاوَزْتَ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعَشَرَا
 إِذَا مَا الثَّرِيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ
 فَجَنَّتْ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمِ ثِيَابِهَا
 فَقَالَتْ يَمِينَ اللَّهُ مَا لَكَ حِيلَةَ
 خَرَجْتَ بِهَا أَمْشِي تَجِرُ وَرَاءَنَا
 فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى
 هَصَرْتُ بِفَوْذِي رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ
 إِذَا التَّفَتُّتْ نَحْوِي تَضَوُّعَ رِيحِهَا
 إِذَا قَلْتُ هَاتِي نَوَلِينِي تَمَايَلَتْ
 مَهْفَهْقَةً بِيضَاءُ غَيْرُ مَفَاضَةٍ
 تَصَدَّ وَتَبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي
 وَجِيدَ كَجِيدِ الرُّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
 وَفَرَعُ يَزِينُ الْمُتَنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ
 غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزَازَاتٌ إِلَى الْعَلَا
 وَكَشْحٌ لَطِيفٌ كَالْجَدِيدِ مُخَصَّرُ
 وَتَضْحِي فَتَيْتُ الْمَسْكَ فَوْقَ فَرَاشِهَا
 وَتَعْطُو بِرِخْصٍ غَيْرَ شَتْنٍ كَأَنَّهُ
 كَبْكِرُ الْمُقَانَاةِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ
 تَضْيِءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَُا

إلى مثلها يرنو الحليم صباية
تسلت عَمَايَات الرجال عن الصَّبَا
الا رَبِّ خَصْمُ فَيْكِ أَلْوَى رَدَدْتَهُ
إذا ما اسْبَكْرَتَ بَيْنَ دَرَعٍ وَمَجُولِ
وليس فَوَادِي عَنْ هَوَاهَا بِمُنْسَلِ
نصيحٍ عَلَى تَعْدَالِهِ غَيْرَ مَوْثِلِ

* * *

وليل كموج البحر أرخى سدوله
فقلت له لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْزِهِ
الا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ الا انْجَلِي
فيا لك من ليل كَأَنَّ نَجُومَهُ
كَأَنَّ الثَّرِيَا غُلِّقَتْ فِي مَصَابِهَا
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهمومِ لَيْلَتِي
وَأَرْدَفَ اعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ
بَصْبِجٍ وَمَا الإِصْبَاحُ فَيْكِ بِأَمَثَلِ
بِكُلِّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِبِذْبُلِ
بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

* * *

وقربة أقوام جعلت عصامها
وواد كجوف العير قفر قطعته
فقلت له لَمَّا عَوَى إِنَّ شَانِنَا
كَلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ
عَلَى كَاهِلٍ مَنَى ذُلُولِ مَرَّحَلِ
بِهِ الذُّنْبُ يَعُوي كَالْخَلِيعِ الْمُغَيَّلِ
قَلِيلُ الْغَنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرْثِي وَخَرْتُكَ يَهْزَلِ

* * *

وقد اغتدي والطير في وَكَنَاتِهَا
مَكْرٌ مَفْرٌ مَقْبَلٌ مَدْبِرٌ مَعَا
كُمَيْتٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنَهُ
عَلَى الْعَقَبِ جَيَّاشٌ كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ
مِسَحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى
يَزِلُّ الْغَلَامُ الْخَفَّ عَنْ صَهْوَاتِهِ
دَرِيرٌ كَخُذُرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
لَهُ إِطْلَا ظِلِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ
ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
كَأَنَّ سَرَائِهِ لَدَى الْبَيْتِ قَائِمًا
بِمَنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
كُجْلُودِ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عِلِّ
كَمَا زَلَّتِ الصُّفُوءُ بِالْمَتَنَزَّلِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ غُلِّيْ مَرَجَلِ
أَثْرُنٌ غِبَاراً بِالْكَدِيدِ الْمَرَكَلِ
وَيَلُوي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
تَقْلَبُ كَفِيهِ بِخِيطِ مُوَصَّلِ
وَارِخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبِ تَنْقَلِ
بِضَافِ فَوْيْقِ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ
مَذَاكِ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةِ حَنْظَلِ

عذارى دَوَارٍ فِي مُلَاءِ مَذِيلِ
 بجيد مُعَمِّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوِّلِ
 جواهرها فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزِيلِ
 دراكها وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءِ فَيُغْسَلِ
 صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَذِيرَ مُعْجَلِ
 متى مَا تَرَقَّى الْعَيْنُ فِيهِ تُسَهِّلِ
 عُصَارَةَ جَنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجَلِ
 وِبَاتٍ بَعِينِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ
 كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
 أَهَانَ السُّلَيْطُ فِي الذُّبَالِ الْمَقْتَلِ
 وَبَيْنَ الْعَذِيبِ بُعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي
 وَأَيْسَرُهُ عَلَى السُّتَارِ فَيَذُبِّلِ
 يَكْبَ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ
 صُبْحَنَ سُلَافَا مِنْ رَحِيقِ مَقْلَلِ
 قَانِزَلٍ مِنْهُ الْعُصَمَاءُ مِنْ كُلِّ مَوْتَلِ
 وَلَا أَطْمَأْ إِلَّا مُشِيدَا بَجْنَدَلِ
 كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلِ
 مِنْ السَّيْلِ وَالْأَغْثَاءِ فَلَكَّةَ مَغْزَلِ
 بَارِجَانَهُ الْقَصَوَى أَنْابِيْشَ عُنْصَلِ
 نُزُولُ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمَحْمَلِ

فَعَرْنُ لَنَا سَرِبَ كَأَنَّ نَعَاجَهُ
 فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ
 فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَّاتِ وَدُونَهُ
 فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
 فَظَلَّ طَهَاءُ الْحَيِّ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ
 وَرَحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفِ يَقْصِرُ دُونَهُ
 كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَّاتِ يَنْحَرُهُ
 وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ
 أَصَاحَ تَرَى بَرْقَا أَرِيكَ وَمِيضُهُ
 يَضِيءُ سَنَاةٍ أَوْ مَصَابِيحِ رَاهِبِ
 قَعْدَتِ وَأَصْحَابِي لَهُ بَيْنَ ضَارِجِ
 عَلَا قَطْنَا بِالشَّيْمِ أَيْمُنُ صَوْبِهِ
 وَأَضْحَى يَسِجُ الْمَاءِ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ
 كَأَنَّ مَكَائِي الْجَوَاءِ غُدِيَّةُ
 وَمَرَّ عَلَى الْقَتَانِ مِنْ نَفْيَانِهِ
 وَتِيْمَاءٌ لَمْ يَتْرَكْ بِهَا جَذَعَ نَخْلَةٍ
 كَأَنَّ أَبَاناً فِي أَفْنَانَيْنِ وَدَقَّةِ
 كَأَنَّ دُرَى رَأْسِ الْمَجِيْمِ غُدْوَةٍ
 كَأَنَّ سَبَاعاً فِيهِ غُرْقَى عَشِيَّةِ
 وَالْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ بَغَاغَهُ

2. معلقة طرفة (51)

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
يقولون: لا تهلك أسى وتجلد
خلايا سفين بالنواصف من ديد
يجور بها الملّاح طوراً ويهتدي
كما قُسم التراب المُقاييل باليد
مُظاهر سيمطي لؤلؤ وزبرجد
تناول أطراف البَرير، وترتدي
تخلّل حرّ الرمل دِعض له ندى
أسف، ولم تكذّم عليه، بإثم
عليه، نقى اللون، لم يتخذد
بعوجاء مِرقال، تروح وتغتدي
على لاجب، كأنه ظهر بُرجد
وظيفا وظيفا، فوق مؤدّ معبد
حدائق مولّى الأسيرة، اغنيد
بذي خُصل، روعات أكلف، مُلبد
جفافيه، شُكا في العسيب بمسرد
على حشف، كالشّن ذاو، مجدّد
كأنهما بابا مُنيف ممرّد
وأجرنة لُزت بدأي مُنضد
وأطر قسّي تحت صُلب مؤدّد
امرا: بسلمّي دالج متشدّد
لُكتنن، حتى تشاد بقمرّد
بعيدة وُخد الرّجل، مؤارة اليد
لها عضداها في سقيف مسند

لخولة اطلال ببرقة تهمد
وقوفاً بها صحبي عليّ، مطيهم
كأن حُدوج المالكية غُدوة
عذولية أو من سفين ابن يامن
يشقّ حباب الماء حيزومها بها
وفي الحيّ أحوى ينفض المرد شادن
خذول تُراعي زبربا بخميلة
وتبسم عن المي، كأن منورا
سقته إياة الشمس إلا لثاته
وجهه كأن الشمس حلّت رداها
وإني لامضي الهم، عند احتضاره
أمون، كالواح الاران، نسأتها
تُباري عتاقا ناجيات، واتبعت
تربعت القفّين، في الشؤل ترتعي
تُريع إلى صوت المُهيّب، وتتقي
كأن جناحي مَضرجي، تكفّا
فطورا به خلف الزميل، وتارة
لها فخذان، أكمل النُحض فيهما
وطي مَحال، كالجنّي خُلوْفه
كأن كِناسي ضالّة يكفّانها
لها مرفقان أفتلان، كأنما
كقنطرة الرومي، أقسم ربّها
صُهابية العُثنون، مُوجدة القرا
امرت يداها قتل شزر، وأجنحت

لها كفافها، في مُعالي مُصعد
 موارد من خَلقاء في ظَهر قَرَد
 بنائق، غُرّ، في قميص مُقدّد
 كسُكّان بُوصيّ بدجلة مُصعد
 وعى المُلتقى منها إلى حرف مبرّد
 بكهفي جَجَاجِي صخرة قَلَّتْ مُورد
 كمكحولتي مذعورة أُمّ فرقد
 كسبت اليماني، قِدّة لم يجرد
 لجرس خفيّ، أو لصوت مُنّدد
 كسامعتي شاةٍ بِخومل، مُفرد
 كمرداة صخر من صفيح مصعد
 وعامت بِضبعيها نَجاء الخَفِيذِر
 مخافة مَلوى من القِدّ مُحصد
 عتيق، متى تُرجم به الأرض تزدد
 ألا ليتني أفديك منها واقدي
 مصاباً، ولو أمسى على غير مرصد
 عنيت، فلم أكسل، ولم أتبلّد
 وقد خَبّ الِ الامْعَزِ المتوقّد
 تُري رِبها اذِيال سَخِل مُمدّد
 ولكن متى يسترفد القوم أُرْفِد
 وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد
 وإن كنت عنها ذا غنى فاغنّ وازدد
 إلى ذروة البيت الكريم المصمّد
 تروح علينا بين بُرد ومُجسّد
 بجسّ النّدامى، بضّة المتجرّد
 على رسلها مطروفة لم تُشَدّد
 وبيعي، وإنفاقي طريقي ومُتلدي

جَنوح، دِفاق، عندل، ثم أفرعت
 كأنّ غُلوب النّسع في داياتها
 تَلّاقى، وأحياناً تبين، كانها
 واتلع نهاض إذا صعدت به
 وجمجمة مثل الغلّاة كأنما
 وعينان كالماويتين، استكنتا
 طُحوران غُوار القذى، فتراهما
 وخذ كقرطاس الشّامي، ومشفر
 وصابقتا سَمع التّوجّس للسرى
 مؤلّلتان، تعرف العنق فيهما
 وأروغ نباض، أحدٌ ململم
 وإن شئتُ سامى واسط الكور رأسها
 وإن شئتُ لم تُرَقِل، وإن شئتُ أرقلت
 وأعلم، مخروئت من الأنف، مارن
 على مثلها أمضي، إذا قال صاحبي:
 وجاشت إليه النفس خوفاً، وخاله
 إذا القوم قالوا: من فتى؟ خلت أنني
 أحلت عليها بالقطيع، فأجذمت
 وذالت كما ذالت وليدة مجلس
 ولست بمحلال التّلاع لبيتة
 وإن تبغني في حلقة القوم تلقني
 متى تأتني أصبّحك كاساً رويّة
 وإن يلتق الحيّ الجميع تلاقني
 نداماي بيض كالنجوم، وقينة
 رحيب قطاب الجيب منها، رفيقة
 إذا نحن قلنا: أسمعينا، انبرت لنا
 وما زال تُشرابي الخمور، ولذتي

إلى أن تحامنتي العشيرة كلها
 رأيت بني غبراء لا ينكروني
 إلا أيهذا الزاجري أحضر الوغي
 فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
 فلولا ثلاث هنّ من حاجة الفتى
 فمهنّ سبقي العاذلات بشربة
 وكزي، إذا نادى المضاف، مُحْتَبَا
 وتقصير يوم الدجن، والدجنُ مُعْجِب
 كأنّ البريّ والدماليج غلقت
 فذرني أروي هامتي في حياتها
 كريم يروي نفسه في حياته
 أرى قبر نحام بخيل بماله
 ترى جثوتين من تراب عليهما
 أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي
 أرى المال كنزاً ناقصاً كل ليلة
 لعمرك إنّ الموت ما أخطأ الفتى
 فما لي أراني وابن عمي مالكاً
 يلوم وما أدري علام يلومني
 وإياسني من كل خير طلبته
 على غير شيء قلته غير أنني
 وقربت بالقربي، وجدك إنني
 وإن أدع للجلّى أكن من حماها
 وإن يقدفوا بالقذع عريضك أسقم
 بلا حدث أحدثته وكُمُحدث
 فلو كان مولاي امراً هو غيره
 ولكنّ مولاي امرؤ هو خانقي
 وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضة

وأفردت أفراد البعير المعبد
 ولا أهل هذاك الطراف الممدد
 وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟
 فذرني أبادرها بما ملكت يدي
 وجدك لم أحفل متى قام عودي
 كميت متى ما تعل بالماء تُزِيد
 كسيد الفضاء، نَبْهته، المتورّد
 بيَهْكَنَة تحت الطراف الممدد
 على عُشر، أو خروج لم يُخْضد
 مخافة شرب في الحياة مُصْرَد
 ستعلم، إن متنا، صدّى أئنا الصّدي
 كقبر غويّ في البطالة مُفسد
 صفائح صُمّ من صفيح منضد
 عقيلة مال الفاحش المتشدّد
 وما تنقص الأيام والدهر ينفد
 لكالطولر المُرخى وثنياء باليد
 متى أدنّ منه ينأ عني وَيَبْعُد
 كما لامني في الحيّ قرط بن أعبد
 كأنّا وضعناه على رُمس مُلحد
 تشدّت فلم أغفل حمولة مَقْبَد
 متى يك عهد للنكيّة أشهد
 وإن يأتك الاعداء بالجهد أجهد
 بشرب حياض الموت قبل التهجد
 هجائي وقذفي بالشكاة ومطرد
 لفرج كربى، أو لأنظرني غدي
 على الشكر والتّسأل أو أنا مُفْتَد
 على المرء من وقع الحسام المهند

فذرني وعرضي إنني لك شاكر
 فلو شاء ربِّي كنت قيس بن خالد
 فأصبحت ذا مال كثير وعادني
 أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه
 وآليت لا ينفك كُشجِي بِطانة
 أخي ثقة لا يثنني عن ضريبة
 حسام إذا ما قمت منتصراً به
 إذا ابتدر القوم السلاح وجدتي
 وَبِرِّكَ هُجُودٍ قد أثارت مخافتي
 فمرت كهة ذات خَيْفٍ جُلالة
 يقول، وقد تَرَّ الوظيفُ وَسَاقُهَا
 وقال: ألا ماذا ترون لشارب
 فقال: ذروه، إنما نفعلها له
 فظلَّ الإماءُ يَمْتَلِئْنَ حَوَازِهَا
 فإن مت فانعيني بما أنا أهله
 ولا تجعليني كامريء ليس همّه
 بطيء عن الجلى سريع إلى الخنى
 فلو كنت وغلا في الرجال لضررتني
 ولكن نفى عني الرجال لضررتني
 لعمرك! ما أمرىء عليّ بغمّة
 ويوم حبست النفس عند عراقها
 على موطن يخشى الفتى عنده الردى
 أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى
 سبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
 ويأتيك بالأخبار من لم تبع له

ولو حلّ بيتي نائياً عند ضرغد
 ولو شاء ربِّي كنت عمرو بن مَرْثَد
 بنون كرام سادة لمُسَوِّد
 خُشاشا كُراس الحية المتوقد
 لعَضْبٍ رقيق الشفرتين مهْد
 إذا قيل: مهلاً! قال حاجزه: قَيدي
 كفى العود منه البدء ليس بمُعْضَد
 منيعاً إذا بَلَّتْ بِقَائِمِهِ يدي
 نواديّه أمشي بعَضْبٍ مُجَرَّد
 عقيلة شيخ كالوبيل يَلْنَد
 الست ترى أن قد أتيت بمُؤَيَّد؟
 شديد عليكم بغية متعمد
 وإلا تَكْفُوا قاصي البرك يَزْد
 ويُسعى علينا بالسديف المُسرهد
 وشقي عليّ الجيب، يابنة مَعْبَد
 كهَمِّي ولا يُغني غَنائي ومَشْهَدِي
 ذليل بأجماع الرجال مُلْهَد
 عداوة ذي الأصحاب والمتوحد
 وصبري وإقدامي عليهم ومَحْتَدِي
 نهاري، ولا ليلي عليّ بسرمد
 حفاظاً على عوراته والتَّهْدِيد
 متى تعترك فيه الفرائص تُزْعَد
 بعيداً غداً ما أقرب اليوم من غد
 ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوِّد
 بتاتاً ولم تضرب له وقت موعِد

الهوامش

- (1) اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب 26 ترجمة آمال عرموني . منشورات عويدات. بيروت، باريس 1978.
- (2) نقلاً عن محمد مندور: في الميزان الجديد 132، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- (3) عبد الرحمن الأنصاري: قرية الفاو، صورة للحضارة العربية قبل الإسلام 23 جامعة الرياض 1402هـ/1982م.
- (4) ينظر عن ذلك جيمس مونرو- هامش رقم (20) أدناه، وكذلك:
J.M.Foley: Oral Traditional Literature. 28 - 34 Slavica Publishers inc. Columbus . Ohio. 1981.
- (5) مجالس ثعلب 10/1 تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر 1969.
- (6) كلمة لنزار قباني، ديوان (الكبريت في يدي) 112 منشورات قباني، بيروت 1990م.
- (7) عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير 81، النادي الأدبي جدة 1985.
- (8) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء 25 تحقيق محمود شاكر. مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، 1974م.
- (9) السابق.
- (10) الجاحظ، نقلاً عن (نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع للهجرة) جمع جميل سعيد وداود سلوم. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986م.

- (11) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو، القاهرة 1965م.
- (12) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 24.
- (13) السابق 60.
- (14) السابق 7.
- (15) السابق 8.
- (16) السابق 48.
- (17) السابق 4.
- (18) السابق (هوامش المحقق ص 4 هامش رقم 1).
- (19) السابق 46.
- (20) راجع:
- J.T.Monroe, Oral Composition in pre - islamic poetry. Journal of Arabic literature. Vol. III 1972. Brill - Leiden. pp 1 - 53.
- (21) طرفة: ديوانه 180 تحقيق دربة الخطيب ولطفي الصقال. مجمع اللغة العربية، دمشق 1975 م.
- (22) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 26.
- (23) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 53، مطبعة بريل ليدن، هولندا 1904م (تصوير دار صادر بيروت).
- (24) ابن رشيقي: العمدة 289/2 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت 1972 م.
- (25) عن الجمل الشاعرية وأنواعها أنظر: عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير 89 - 104.
- (26) إبراهيم ناجي: ديوانه 20، دار العودة، بيروت 1973م.
- (27) عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير 277، 281.
- (28) طرفة: الديوان 180.
- (29) كعب بن زهير: شرح ديوان كعب بن زهير للسكري 155، الدار

- القومية للطباعة والنشر، القاهرة (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب 1950م). واسجل هنا تقديري للدكتور محمود الريدائي الذي نَبَّهني إلى هذا البيت.
- (30) الغدامي: الخطيئة والتكفير 91.
- (31) عن ذلك انظر السابق 99 - 104.
- (32) عن ذلك كله انظر: الغدامي: الصوت القديم الجديد 136، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987م.
- (33) محمد الهدلق: قصة نقد أم جندب لامرء القيس وعلقمة الفحل، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الثاني، الآداب، الرياض 1990 ص ص 3 - 34.
- (34) فلسفة الفن عند سوزان لانجر 39 إعداد راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1986م.
- (35) بوبنز: الفلسفة الألمانية الحديثة 81 ترجمة فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م.
- (36) عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة 262 وكالة المطبوعات الكويت 1979م.
- (37) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي القديم 468/1، دار العلم للملايين، بيروت 1969م.
- (38) السابق 286.
- (39) غرونبوم: دراسات في الأدب العربي 208، ترجمة إحسان عباس وآخرين. دار مكتبة الحياة، بيروت 1959م.
- (40) السراج: مصارع العشاق 161/2 دار بيروت، بيروت د.ت.
- (41) فروخ: تاريخ الأدب العربي 286/1.
- (42) هي قصيدة:
- بسطة رابعة الجبل لنا فوصلنا الجبل منها ما اتسع

- أنظر: السابق 339/1
- (43) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 14.
- (44) ديوان المتنبي شرح البرقوقى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة د.ت.
- (45) للنظر في تشابهات أخرى تحسن العودة إلى نوري القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، جامعة الموصل 1974م. والمؤلف يضع هوامش لكل فصل يسرد فيها أبياتاً يتضح فيها التشابه.
- (46) الغدامي: الخطيئة والتكفير 326، 339.
- (47) ابن طباطبا: عيار الشعر 184 تحقيق عبد العزيز المانع، دار العلوم الرياض 1985م وجاء ذكره في (معجم النقد العربي القديم) للدكتور أحمد مطلوب ص 274. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989م.
- (48) الباقلاني: نقلاً عن (معجم النقد العربي القديم) 274 السالف.
- (49) نقلاً عن: سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص 24 دار البحوث العلمية الكويت 1980م.
- (50) ديوان امرئ القيس، شرح حسن السندويي 143. المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1959م.
- (51) ديوان طرفة بن العبد 4.

الفصل الثاني

القصيدة والنص المضاد

1- المختلف المضاد:

لا أظننا قادرين على إدراك المنجز الشعري الحديث إلا بشيء غير قليل من الرؤية المتبصرة، وذلك لأننا - أولاً - جزء من هذه التجربة الإبداعية، لا بمعنى أننا نعاصرها ونتعايش معها فحسب، ولكننا - أيضاً - نحن من ينتج هذه التجربة من جهة، ويستهلكها من جهة أخرى. وهذا يجعلنا جزءاً منها، لا نرى العالم ولا نفهمه إلاً بواسطتها ومن خلالها. وربما أصبح فهمنا للماضي مستنداً على هذه التجربة الإبداعية الحديثة ذاتها، ونتعامل مع الماضي بناءً على مقتضيات هذا المنجز الحاضر بوصفه إبداعاً. وأقول (إبداعاً) بمعنى أننا على قناعة من وجهة المنجز وتساميه، مما يجعلنا فخورين به ومقتنعين بقيمته وصلاحيته. ومن هنا فإننا جزء من نموذج مهيم، وهذا قد يحول أو يقلل من قدرتنا على تجاوز التجربة والنظر من فوقها لكي نحكم عليها حكماً يستبين منجزاتها ويستكشف نجاحاتها أو إخفاقاتها.

كما أننا - ثانياً - محكومون بذهنية ثقافية سمينها اصطلاحاً بالقصيدة أو (العمودية)، وهذه ذهنية تشكلت وتنامت على مدى زمني متواصل ولم ينقطع قط منذ أكثر من خمسة عشر قرناً. ولم

تزل هذه الذهنية تلازمنا وتسايرنا وتحيط بنا، ليس فيما نقرأه من الماضي الزاهر فحسب، ولكن أيضاً فيما نعيشه ونمارسه في حياتنا اليومية سواء في الأدبيات الشعبية، أو في الفعل اللغوي الذي تتسرّب فيه الخطابية والغنائية والتدفّق الوجداني الثري، ويتجلى ذلك في الخطاب الأدبي مثلما يتجلى في الخطاب السياسي والفكري.

هذا يجعلنا في دائرة تكاد تكون مغلقة حيث نجد المنجز الإبداعي الحديث يمنحنا حساً ذاتياً بالتميز والاختلاف، ولكن هؤلاء المتميزين المختلفين هم - أصلاً واستمراراً - ناتج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية.

ولست هنا أقول ما أقول قاصداً التصنيف أو التقرير، ولكنني أشير إلى الدائرة المغلقة التي نقف في وسطها ونحن جزء منها - وفي داخلها - وهي دائرة تحكم حلقاتها علينا وتجعل تصوراتنا وأحكامنا محدودة بحدودها ومطبوعة بطابعها. وسواء وقفنا مع التجربة الجديدة أو عارضناها فنحن نتحرك في الحالين معاً من داخل الدائرة وليس من خارجها، والاختلاف يكون بالميل إلى أحد شطري هذه الدائرة فحسب.

فكيف يتسنى لنا - إذن - تحقيق شيء من الرؤية المتبصرة، الرؤية التي تخلصنا من الذاكرة المهيمنة، وتساعدنا على كشف المنجز الإبداعي الحقيقي. وحينما أقول (الحقيقي) فأنا أقصد ذلك المنجز الذي يصح أن ينسب إلى التجربة الجديدة بوصفه إنجازاً أصيلاً وليس تقليداً مستعاراً.

خاصة وأن الناظر والمنظور فيه هما عنصران في ثقافة واحدة،

ولا مجال للخروج خارج هذه الثقافة من أجل تحقيق نظرة متحررة ولهذا فإن التحرك والتبصر لن يكون إلا من (الداخل)، والاعتراف بهذا العيب هو الذي سيساعدنا على إدراك المشكل من جهة، وعلى التعامل معه من جهة أخرى. ولسوف يتحول العيب إلى ميزة والنقص إلى كمال بمجرد إدراك المرء لعيوبه ولنواقصه - وهذه هي دعوى هذا البحث، كما سيتضح من المداورة التالية.

وإن كان طرفا المعادلة في دائرتنا المفترضة هما المنجز الإبداعي الحديث من جهة، والقصيدة العربية التي يصفها البعض بالعمودية من جهة أخرى، فإن الأجدر هو إدخال التجريبتين في محاورة مفتوحة بينهما وبيننا نحن بوصفنا قراء وملاحظين ودراسين. ولكننا نفعل هذا من (الداخل) لا من الخارج. وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار هذا الداخل ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفاً في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها. وسوف نضع إحدى التجريبتين في مواجهة الأخرى كي نلاحظ المختلف في مقابل المشاكل، والمضاد في مقابل الجاهز، والناقص في مقابل الكامل. وسأدخل إلى هذا الفعل بواسطة شجرتين دلالتين إحداهما تبدأ بالمسيب بن عَلس وتتمدد من خلال ابن أخته وراويته الأعشى ميمون بن قيس، والثانية تبدأ بالسياب وتتمدد من خلال صلاح عبد الصبور وغازي القصيبي. وكلتا الشجرتين الدلالتين جاءتا عن (لؤلؤة الخليج). ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجريبتين، وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح.

2 - الجمانة والغواص:

تبدأ الشجرة الأولى عند المسيب بن عَلس، خال الأعشى
وأستاذه في الشعر، حيث يقول المسيب عن الجمانة (اللؤلؤة)
والغواص⁽¹⁾:

كجمانة البحري جاء بها
غواصها من لجة البحر
صلب الفؤاد رئيس أربعة
متخالفي الألوان والنجر
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
القد إليه مقاليد الأمر
وعلت بهم سجواء خادمة
تهوي بهم في لجة البحر
حتى إذا ما ساء ظنهم
ومضى بهم شهر إلى شهر
ألقى مراسيه بتهلكة
ثبتت مراسيها فما تجري
فانصبَّ أسقف رأسه لبد
نزعته رباعيته للصبر
أشفى يمجُّ الزيت ملتمس
ظمان ملتهب من الفقر
قتلت أباه فقال أتبعه
أو أستفيد رغبة الدهر
نصف النهار الماء غامر
ورفيقه بالغيب لا يدري

فأصاب منيته فجاء بها
صَدَفِيَّة كَمْضِيَّة الجمر
يعطى بها ثمناً ويمنعها
ويقول صاحبه ألا تشري
وترى الصواري يسجدون لها
ويضمها بيديه للنحر
فتلك شبه المالكية إذ
طلعت ببهجتها من الخدر

في هذا التخيل الاحتفالي يقدم المسيب هذا الغواص
البحري بعد أن توج شقائه وفقره ومأساته مع البحر والغوص، في
رحلة الموت والأمل حيث الرحلة التي قتلت أباه من قبل وهددته
هو بالموت والتهلكة، ولكنه أصاب منيته في قصيدة المسيب،
وجاء الشاعر بهذه القصيدة وكأنها رقية إبداعية يخاتل بها ظروفه
ويحاول اصطیاد محبوبته مثلما اصطاد البحار جمائمه، وتكون
(المالكية) ملكاً للشاعر بعد التطلع والتوجس والترقب. ولعل في
صفة المالكية ما يكشف عن رغبة الشاعر بالتملك والاحتفاظ بهذه
(المالكية) التي تمثل أمنيته التي أصاب، ولسوف (يعطى بها ثمناً
ويمنعها) ولسوف (يضمها بيديه للنحر)، كيف وقد (جاء بها صَدَفِيَّة
كمضیئة الجمر).

في هذه الرقية اللغوية قدم الشاعر المشبّه به، وأغنى الصورة
التخييلية لهذا المشبّه به في ثلاثة عشر بيتاً، ثم أعقب ذلك ببيت
أغلق به الدلالة على نفسه، وجعل الكسب هنا كسباً ذاتياً يخصّه
هو بالملكية والاكتساب، وصارت الجمانة هي المالكية كما أن

البحري الغواص رئيس القوم ومعاني الويل وكاسب الجمانة هو الشاعر. ومن هنا فنحن أمام دلالة مكتملة الحلقات. وتخييليتها واحتفاليتها أفضت إلى نتيجة حاسمة في البيت الأخير، حيث صارت المالكية بطلعتها المبهجة، وتمّ بذلك حصر الدلالة وتقييدها بين طرفين واضحين هما الشاعر والمالكية، في مقابل الغواص والجمانة. وبذلك نكون قد خرجنا بقراءة جميلة عن صورة احتفالية وتخييلية عن الغواص واللؤلؤة. وتقف جمالية النص عند ربطه بالمالكية ربطاً كاملاً مما يفضي بالنص إلى الإكتمال والتشبع الدلالي. وهذا الإكتمال والتشبع أفضى بالنص إلى مفارقة إبداعية حيث صارت هذه الأبيات الأربعة عشر جملة شعرية طويلة وجميلة ومفيدة، وذات تركيب عضوي متماسك، بركنيها الأساسيين، المشبّه به الطويل والمشبّه القصير، إلّا أنها - مع كل هذا الجمال - صارت نصاً مغلقاً. وهو نص مغلق بسبب من شدة اكتماله وشدة تشبّعه. وكما أن الغواص قد (أصاب منيته)، وصار يضمّها حسياً إلى نحره ويتمنع عن بيعها إلى الآخرين، فإن النص أيضاً قد صار ملكاً خاصاً وشديد الخصوصية لصاحبه. وصارت القصيدة هي (المالكية) صاحبة المسيب، ولم تعد القصيدة جمانة في البحر. وحينئذ لن يكون القارئ غواصاً يغوص وراء الجمانة إذ قد أصاب الشاعر (منيته) وامتلك المالكية التي كانت جمانة بحرية مشاعة.

ولقد كانت القصيدة تعطي في البدء مجالاً لإطلاق دلالة الجمانة وإشاعتها، حيث من الممكن لها أن تسبح في البحر لتغري الغواصين بالسعي وراءها، وستكون القراءة حينئذ ضرباً من

الغوص في بحر النص. لولا أن الشاعر جاء في البيت الأخير فجعل الجمانة ملكاً خاصاً له يضمه بيديه ولا يطلقه، وسماها المالكية إمعاناً في التملك والخصوصية. وبهذا قيد ما كان مطلقاً، وخصص ما كان مشاعاً، وحسم ما كان مشكلاً. فأغلق النص بعد انفتاح وقرّر من بعد تخييل وتمثيل.

لذا فإن إبداعية النص قد تراجعت وتقلصت، وهذا ما جعل الأعشى يأتي ليكرّر النص من دون أن يحقق أية إضافة إبداعية عليه، وذلك لأنه وجد أمامه نصاً كاملاً - ومن ثم فهو نص مغلق - فلما همّ بمداخلته لم يملك سوى أن يكرره مجرد تكرار. وفي ذلك يقول الأعشى⁽²⁾ (ولقد ذكرنا أن المسيب خال الأعشى، كما أن الأعشى راوية للمسيب):

كأنها درة زهراء أخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججاً مذ طر شاربه
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لا النفس تؤنسه منها فيتركها
وقد رأى الرعب رأي العين فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها
ذو نيقة مستعد دونها ترقا
ليست له غفلة عنها يطيف بها
يخشى عليها سرى السارين والسرقا
حرصاً عليها لو أن النفس طاوعها
منه الضمير لبالي اليم أو غرقا

في حوم لجة أذى له حذب
 من رامها فارقته النفس فاعتلقا
 من نالها نال خلدأ لا انقطاع له
 وما تمنى فأضحى ناعماً أنقأ
 تلك التي كلفتك النفس تأملها
 وما تعلقك إلا الحين والحرقا

هنا جملة شعرية من تسعة أبيات، يبدأ الشاعر فيها بأداة التشبيه مثله مثل المسيب ويختمها بأداة الإشارة (تلك) تماماً مثل خاله. والدرة هنا والجمانة هناك بينما الغواص في الموقعين. والبحر الهائل المهول يغطي سطح القصيدتين، وتنتهي مهمة البحث والغوص بأن تكون الدرة هي المحبوبة. غير أن محبوبة الأعشى بلا لقب ولا صفة، ولقد جعلها الشاعر في عالم التنكير والمجهول، وجعل صفة علاقتها معه صفة (الحين والحرق) أي الهلاك والنار، بينما مالكية المسيب ذات طلعة بهية تطلع بها مبهجة - مبهجة - من الخدر. مما يزيد المالكية احتفالية وازدهاراً. وإن كان النص عند المسيب أطول فإنه أيضاً أعمق وأشرح وأكثر حركة من حيث كثرة الشخصوس والأحوال ودرامية المواقف. مما جعل (المالكية) تمتلك نصاً حياً متحفزاً، في مقابل الأثنى المجهولة والمغنية لدى الأعشى، ولعل غيابها الكامل هو الذي جعلها رديفاً للحين والحرق، بينما الحضور الاحتفالي للمالكية جعلها ذات طلعة بهيجة، فيها أصاب الشاعر منيته، غير أنه في وسط فرحة بهذا الصيد الثمين أغلق نصّه واحتكره لنفسه من دون القارئ الذي ظلّ خارج النص، وليس له من مجال للدخول إلى هذا الداخل المغلق.

أما الأعشى فإنه لم يصب أمنيته وظلّ حبيس الحين والحرق، ولكن هذا الإخفاق لم يؤدّ به إلى فتح النص وإطلاقه، فجاء البيت الأخير ليحكم دائرة النص بين الشاعر وأثناء المجهولة. ومن ثمّ فإنه تساوى مع المسيب في إغلاق النص ولم يتميز عليه في مداخلته هذه، وصار لاحقاً مقصراً. وفي هذا كله ظلّ القارئ أمام نصّ أولي من المسيب تميّز بالإكتمال والتشبع ممّا جعل النص الثاني عاجزاً عن التفاعل معه حينما داخله، وصارت المداخلة مجرد تكرار وعجز الأعشى عن قراءة قصيدة خاله قراءة إبداعية متجاوزة، ويظهر أن نص المسيب قد جاء غير قابل للفتح، وصار الأعشى ضحية هذا النسق المغلق.

3 - اللؤلؤة المفقودة:

في الشجرة الدلالية السابقة التي سمّيناها (الجمانة والغواص) جاء النص مكتمل المبنى والمعنى، ليس على مستوى البيت الواحد وإنما على مستوى (الجملة الشعرية). والجملة الشعرية هنا تختلف عن الجملة النحوية. ذلك لأنها تطول وتقصر حسب البناء الدلالي. ولقد جاءت الجملة الشعرية عند المسيب بن علس لتبلغ أربعة عشر بيتاً. وعند الأعشى تسعة أبيات. ولذا فإن الجملة الشعرية هي وحدة أدبية وهي (أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، أي أنها تمثل «صوتيم» النص بحيث لا يمكن كسرهما إلى ما هو أصغر منها. أما حدّها الأعلى فهو أنها الوحدة التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على شيء سواه، أي القول الذي يبنى نفسه بنفسه، أو فلنقل: إنه القول الأدبي الذي تبنيه عناصره. ولذا فإن الجملة قد

تطول وقد تقصر، وبتراها يفسدها وهي تختلف كل الاختلاف عن
الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحدّه حدود
النحو⁽³⁾.

وجملة (الجمانة والغواص) لا يمكن كسرهما أو تقليصهما أو
بترها، ومن هنا فهي مكتملة البناء، وهي جملة شعرية راقية
التركيب. غير أن عيبها جاء من شدة اكتمالها، وهو الشيء الذي
أدّى إلى انغلاقها ومن ثم انحسرت هذه الجملة وتوقفت عند حدود
النص الأول ولم تتمدد في نصوص أخرى تتنامى فيها وتشكل
شجرة مستمرة النمو.

وهذه تجربة شعرية تسود في نصوص الشعر العربي (القديم)
بسبب هيكلية الوزن الثابت وتساوق الدلالة مع هذه الهيكلية وثباتها
معه. وحينما نأتي إلى التجربة الشعرية الحديثة ونقيسها على
سلفها الشعري الصالح نجد فروقاً في التركيب تفضي إلى فروق
ومفارقات دلالية قوية.

ونبدأ بنص لبدر شاكر السياب يجاري نص المسيب ويضع
(الجمانة والغواص) في مفارقة مختلفة، يقول فيها متكلماً بصوته
هو وبضمير النص نفسه:

أصبح بالخليج: «يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى»

فيرجع الصدى

كأنه الشئج:

«يا خليج

يا واهب المحار والردى...»⁽⁴⁾

وفي هذا المقطع نجد أنفسنا أمام تحولات إبداعية بالغة الدلالة فيها يفترق هذا النص عن سالفه. فالمسيب والأعشى يتحدثان عن غواص غائب ويشيران إليه بضمير الغائب. وهو منفصل عنهما فهو بالنسبة إليهما مادة معلوماتية يتحدثان عنه ويصفان حاله ويشخصان قصته مع البحر والغوص، فإذا ما تمّ لهما ذلك عطفاً الحديث ليجعلا الغواص مجرد صياد للجمانة. ويتحول الاهتمام بعد ذلك إلى (الجمانة) التي تتحول بسرعة خاطفة لتكون مجرد دال تزيني يدل على (المالكية) عند المسيب، أو على مجهول آخر عند الأعشى الذي تمادى في عملية التغييب والتجهيل، فأخفى محبوبته وعمي عليها.

من هنا فإن المسيب والأعشى ظلا منفصلين عن النص، وظل النص منفصلاً عنهما. وجاء الغواص أجنبياً وثانوياً وخادماً للدلالة وليس صانعاً لها. وصار وجوده وجوداً بلاغياً فحسب.

وحينما نأتي إلى السياب نجد أن المتكلم هو ضمير النص (أصبح) وهو ضمير الحضور مما يجعله ضميراً حياً يتحرك ويتكلم في النص، يقوله القارئ مثلما يقوله الشاعر. وكل من قرأ النص فسوف يردّد جملة (أصبح بالخليج) بصيغة المضارع وضمير المتكلم، هذه الأنا النصوصية هي عبارة حية حاضرة، ينطق بها النص والشاعر والقارئ، بحيث إن الجميع يصيحون ويتكلمون ويتفاعلون، حتى إن (الصدى) نطق وتحول إلى كائن حي لا يردّد الكلام ويحاكيه ولكنه يتفاعل معه ويتصرف بوعي حاد جعله يغير في العبارة تغييراً جوهرياً له دلالة جوهريّة.

وهذه الدلالة الجوهرية هي في سقوط (اللؤلؤة) من نشيج

الصدى، بينما كانت حاضرة في صياح ضمير النص. فاللؤلؤة
تحضر وتغيب بينما الجمانة والدرة حضرتنا حضوراً بلاغياً فحسب،
في مقابل الحضور الدال والغياب الدال عند السياب.

إن الحضور البلاغي المجرد للجمانة والدرة يجعلنا نقف دون
التفاعل معهما دلاليّاً، بينما تبادل الحضور والغياب للؤلؤة يدعونا
إلى الوقوف والتبصّر بما حدث للنص وفيه.

4 - الكمال الناقص:

* يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

* يا واهب المحار والردى

في الجملة الأولى صاح النص مدركاً لما أدركه الأعشى (ما
تعلقت إلاّ الحين والحرق)، فالمحار والردى هما الحين والحرق،
ولكن مع الحين والحرق تكون اللؤلؤة، غير أن الصدى قدم لغة
النشيج متضمنة الحين والحرق من دون اللؤلؤة. وسقطت اللؤلؤة،
غابت بعد حضور واختفت بعد ظهور.

هذا يجعلنا في مواجهة مع ثلاثة في اثنين:

| | |
|---------|--------|
| اللؤلؤة | ... |
| المحار | المحار |
| الردى | الردى |

وكلها من هبات الخليج وعطاياه. وهذا التحول من ثلاثة إلى
اثنين له علاقاته الدلالية المتشابكة مع سائر دلالات نص السياب
(أنشودة المطر).

وهو نص يبدأ كاملاً ثم يتناقص، ثم يعود إلى الكمال لكي يتناقص مرة أخرى. حدث هذا على مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدلالات حيث جاءت أنشودة المطر على وزن بحر الرجز بتركيبة عروضية خاصة هي:

مستفعلن. مستفعلن. مستفعلن. فعلن (فعول)

على ذلك جاء المطلع واستمر هذا الوزن على سبعة عشر بيتاً. وفي البيت الثامن عشر جاءت أنشودة المطر لتكسر هذا الوزن، فنقرأ:

| | |
|--------------|--------------|
| أنشودة المطر | مستفعلن. فعل |
| مطر... | فعل... |
| مطر... | فعل... |
| مطر... | فعل... |

ثم تعود بعد ذلك إلى وزنها الأول في أحد عشر بيتاً (وفي وسطها بيتان مختلفان)، وتنتهي هكذا:

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
...

وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...
مطر...

وهنا لا يقف الأمر عند لعبة الكمال والنقص في الوزن فحسب، ولكن الكمال والتناقص يدخل في الدلالة أيضاً. فالمطر جاء هنا مرتين. وكان من قبل ثلاث مرات.

لذا يجدر بنا أن نقف عند هذه اللعبة الدلالية التي تقلص
الثلاثة إلى اثنين، وننظر هنا في المثالين البارزين لذلك:

| | | |
|-----|--------|-----|
| أ - | اللؤلؤ | مطر |
| | المحار | مطر |
| | الردى | مطر |
| ب - | ... | ... |
| | المحار | مطر |
| | الردى | مطر |

إن التمايز بين اللؤلؤ والمحار والردى لا يحتاج إلى تساؤل
ولكننا نحتاج إلى التعرف على المتكررات / مطر / مطر / مطر / .
ومن المقطوع به أنها ليست مجرد تكرار، أو أنها تدل على
مدلول واحد مكرر. إن منطق النص يقتضي منّا أن نقابل دلالات
القصيدة مع بعضها البعض، ونقيم العلاقات فيما بينها حيث هي
نص واحد بمعنى أنه جسد حي يتبادل الوظائف ويترتب بعضه على
بعض، فنقول إذن إننا أمام ثلاثة أنواع من الدلالات هي :

المطر/اللؤلؤ
المطر/المحار
المطر/الردى

ومثلما تناقصت جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنين (المحار والردى) فإن جملة (مطر. مطر. مطر) تناقصت وصارت اثنتين فحسب (مطر. مطر)، مطر المحار ومطر الردى، ويزول مطر اللؤلؤ، ويبقى الحين والحرق، مطر الهلاك ومطر النار.

ولن أقف وقفات خاصة بالدلالات الخاصة لإشارات النص، إذ ليس غرضي هنا هو هذا النوع من الدلالة، كما أن باحثين آخرين وقفوا على قصيدة (أنشودة المطر) وقفات مستفيضة أثرت النص بقراءات متنوعة⁽⁵⁾.

ولكنني أقف عندما أراه تغيرات وتحولات في استراتيجية الكتابة الإبداعية، في الانتقال النوعي من النص الكامل التام إلى النص الناقص. حيث اقترب الشاعر الحديث تمرّداً جريئاً على الذات الشاعرة فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص وتفرداها إلى تعدّد وهيكلها إلى ملعب مفتوح. ومن هنا فقد أطلق الجمانة ولم يصب أمنيته كما فعل المسيب. بل أخطأ هذه الأمنية وأعلن ضياعها من بين يديه، وتدرج من التكامل إلى التناقص ثم راوح بين الكمال والنقص منتهياً إلى البداية حيث يختم السياب قصيدته بجملة الاستمرار وتمادي الحدث:

ويهطل المطر

ولم يقرر أي مطر هذا هل هو:

مطر/اللؤلؤ

أم مطر/المحار

أم مطر/الردى

ولم يزل النص مبهماً في هذه الدلالة المتضاربة إذ جاءت مطر
ثلاث مرات وجاءت مرتين في تعاقب غير متراتب حسب التوزيع
التالي :

/3/3/3/2/3/2/3

حيث جاءت (مطر. مطر. مطر) ست مرات، وجاءت (مطر.
مطر) مرتين، ولكن الصيغة الثلاثية تكررت مع تكرار المقطع،
وكان الأخير خاصة مكرراً ثم ختمه الشاعر بجملته (ويهطل
المطر...) وهي خاتمة لا تنهي النص ولكنها تعيدنا إلى العنوان
(أنشودة المطر)، وتجعلنا نعود إلى النص بادئين من جديد بلا
نهاية. وهنا تكون القصيدة نسيجاً مغزولاً ينتهي آخر خيط فيه
مشبوكة في خيوط البداية ولا يتكامل النسيج أبداً، إذ تحدث
الثغرات في الوسط فتسقط (اللؤلؤة) وتسقط (مطر) في إحدى
دوالها الرئيسة. وتتداخل هذه العملية مع دلالات جوهرية تتشابك
مع المطر الثلاثي أو المطر الثنائي. وهذه الدلالات هي (والرقم
الذي أمامها يشير إلى كلمة مطر وعددها ثلاثاً أو اثنتين):

- 1 - أنشودة المطر (3)
- 2 - الصياد الحزين (2)
- 3 - المهاجرون ينشدون (3)
- 4 - رحى تدور (3)
- 5 - اعتلنا ليلة الرحيل (2)
- 6 - الجوع (3)

7- عالم الغد (3)

8- ألف أفعى (3)

تظهر من هذا الجدول العلاقات المتشابكة بين المطر الكامل أو المطر الناقص وبين الدلالات المصاحبة، وآخر هذه الصحبة المتشابكة في العلاقات هي هذا المقطع:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر...
مطر...
مطر...

هذه دلالة تتداخل مع مقطع سابق يقول:

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر...
مطر...
مطر...

وبعد الاثنين معاً يتكرر مقطع واحد يوحد بينهما ويشبكهما دلاليّاً. وللقارئ أن يراجع النص في نهاية هذه الدراسة للمقارنة والوقوف على كامل الصورة.

هنا تكون مطر الأولى التي هي (المطر اللؤلؤ) مستلبة

ومحاصرة بالجوع الذي لا يحدث إلا مع أعشاب الثرى، ومحاصرة
بألف أفعى لا تشرب سوى رحيق الأزهار والنماء. ولذا يأتي رنين
الصدى يرن في الخليج:

مطر...مطر

مطر...مطر

مطر...مطر

وهو لا يأتي بمطر الأولى إلا ليجعلها طعماً للجوع السنوي
وللأفاعي التي لا بد أن يقدم لها رحيق الأزهار وعشب الثرى.

والاكتمال يأتي لكي يتناقص، والنموذج يأتي لكي يتكسر
ويتهشم ونفتح الدائرة بثغرات في وسطها تفكك النسيج وتخرمه.

وهذا لا يحدث لمجرد الزينة البلاغية أو لمجرد التخيل
التصويري - كما في النموذج الكامل لدى المسيب وابن أخته -
ولكنه يحدث بوعي إبداعى جديد، يعي دوره التجديدي ويعي
مخاطر ومغامرات التصدي للنموذج الكامل. فإذا ما كسر النموذج
وأحدث فيه عيباً ونقصاً وثغرات فإنه يفعل هذا ليجر الدوائر
ويفتحها على بعضها. ولن يحدث ذلك إلا بإحداث ثغرات فيما
كان دائرة مغلقة. ومن هنا فإن القصيدة الحديثة دائرة مفتوحة بينما
العمودية دائرة محكمة. ولذا قلّ أو انعدم تنامي العمودية إلى
شجرات دلالية وقرائية متنامية. وحينما حاول الأعشى ذلك لم
يفعل سوى أن كرّر خاله فأخفق دونه وعجز عن تحقيق أية إضافة
إبداعية.

أما السياب فقد تنامى في نصوص أخرى وفي قراءات أخرى -

كما سنرى لاحقاً - ولكن قبل ذلك نقف وقفات إضافية على جوانب من أخلاقيات هذا الصنيع الإبداعي .

5 - حضور الغياب :

جاءت التجربة الحديثة فكسرت النظام الشعري الذي كان أساس القصيدة العمودية . حدث هذا ظاهرياً في الوزن الحر كبديل عن البحر العروضي التام . وحدث دلاليّاً في أفعال مثل التحوّل النوعي في (أنشودة المطر) حيث لعبة الكمال والتناقص . ولكن لماذا ارتكب الشاعر هذه الجريرة ضد النظام وضد القصيدة . . . ؟ هل ليعيها فحسب . . . ؟ أم أن أمام ذلك ما يعضده ويدعو إليه . . . ؟

لنجرّب الآن - كمحاولة لتصوّر الإجابة - ونعيد المحذوف ونظهر المضمّر . ولنتصور مقطع السياب كاملاً غير ناقص كالتالي :

أصبح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب (اللؤلؤ) والمحار والردى

لو جاء النص على هذه الحال لكان نصّاً كاملاً نعم ، ولكنه ساذج وبدائي ، ولا يحمل تحدّياً قرائياً ولا إنجازاً إبداعياً ، وسوف يكون ، فحسب ، شعراً مكتمل المبنى والمعنى ، ولا شيء فوق ذلك أو بعده .

من هنا يظهر أن للثغرة المحدثّة في نظام القصيدة وظيفة إبداعية تجعل لغة الصدى أكثر من مجرد انعكاس صوتي . وتجعل الصدى كائناً متوحشاً يملك التصرّف والتحكّم والتآمر الخفي حيث ابتلع اللؤلؤ وأخفاه، وأظهر المحار والردى .

كما أن غياب (اللؤلؤ) هو الذي منح هذا اللؤلؤ قيمة تميز بها عن المحار والردى . وصار الغائب إشارة دالة دلالة أخطر من دلالات الحضور . وهذا منح حضورها الأول قيمة خاصة في النص ، مثلما جعل غيابها بعد ذلك منبهاً يشير إلى ما كان وإلى ما غاب وإلى ما يجب أن يكون، وبذا تتعقد الدلالة وتتنشأ معضلة النص الذي يفرض صورته وحركته على القارئ ويلبس القارئ بملابسات تنوع وتشكل من دون أن تقيدها شروط إنشائية أو تفسيرات جاهزة .

وغياب اللؤلؤة أحوال إليها وجعل حضورها مهماً، وزاد من قيمتها حيث أصبحت أهم من الأخريات . بينما تكرر المحار والردى أضعف قيمتهما بل ألغاهما حيث صارا في حضور كامل لا يتساوى مع تواتر الحضور والغياب وتعاقبهما في إشارة اللؤلؤ .

هنا صار للغياب في النص قيمة تفوق الحضور، وصار الغياب جزءاً جوهرياً في النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته . وبذا فإن الثغرة التي تمّ إحداثها في النظام الشعري جاءت لخدمة النص وتحديثه .

ولقد انتقلت القصيدة بسبب من ذلك من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً . ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من

القصيدة/ النظام إلى القصيدة/ الوحدة. أي أنها لم تعد نظاماً، ولكنها أصبحت جزءاً من نظام. حيث النظام هو الشعر، بوصفه منظومة من الأعراف الاصطلاحية والذوقية والثقافية. بينما القصيدة صارت وحدة في هذا النظام. وهي - كوحدة - أصبحت نصاً مائلاً وحقيقة محسوسة، وفي الوقت ذاته هي فعل مختلف عن النظام الذي ينتمي إليه النص، ويرجع إليه القارئ. ومن هنا تنشأ أسئلة النص التي لا جواب عليها سوى اجتهادات قرائية من القارئ، تتغير وتتغير وتختلف. لا بموجب المزاج وتغيراته، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل، مما يجعل النص إشارة حرة، ووحدة من نظام، ونقصاً يتكامل. وقد كان من قبل إشارة مقيدة ونظاماً مغلقاً وكاملاً محصوراً.

وإن كان التعميم في الحكم غير دقيق في كل حالات الشعر القديم من جهة والحديث من جهة أخرى، فإن الراجح هو أن شجرة المسيب بن علس (ومعه الأعشى) تصدق عليها أحكامنا عن النظام المغلق. ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود، وكانت مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا المصير إلا القصيدة الحديثة وما اقترفته من تحدٍ للنموذج وكسر للنظام، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة.

وهذه الأحكام هي تصوّرات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه، والثاني

متعدد مفتوح ناقص. وهو جزء من نظام، وليس نظاماً مستقلاً بذاته.

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى - وإن شاغبها وتحدثها - ولكنها وقفت بإزائها وطرحت نفسها كتعبير ممكن ومأمول.

6 - انكسار الجرة :

إن كان الغواص القديم قد أصاب منيته وعثر على الجمانة فإذا الغواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته وكسر الجرة، وصاح بأعلى صوته معلناً انفلات اللؤلؤة من بين يديه. وهنا جاء التغير. جاء من (داخل) النص، ثم أخذ يترعرع إلى (ما بعد النص). وحينما غابت اللؤلؤة في نص السياب صارت مطلباً شعرياً عربياً. وبما أن الجرة قد انكسرت بانكسار النظام الشعري القديم فإن ذلك يعني فقدان الغواص لمنيته، ولكن هذا الفقدان ليس نهاية المطاف. بل هو بداية المطاف وبداية رحلة البحث والاستكشاف. وإن كان السياب قد أعلن عن (المفقود) فإنه قد فتح باب البحث والسؤال. ولذا يأتي صلاح عبد الصبور باحثاً مستكشفاً يبحث عن اللؤلؤة المفقودة ويجري وراءها فيقول⁽⁶⁾.

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار.
وما وجدت اللؤلؤة.

سيدتي إليك قلبي، أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير

سقطت اللؤلؤة في خليج السياب فجرى وراءها صلاح
عبد الصبور مقتحماً الليالي باحثاً في جوفها. ولكنه - مثل السياب -
لم يجد اللؤلؤة. ووجد محاراً وحصى وجماراً وما وجد اللؤلؤة.

لقد كشف عبد الصبور المفقود وأوضح أنه مفقود فعلاً ليس
في أعماق الخليج فحسب، وإنما هو في جوف الليالي، حيث
الظلمات على الظلمات. وتحيط به المحار والردى منذ زمن
السياب، وزاد الآن الحصى والجمار. ولم تزل اللؤلؤة بعيدة.

ولكن عبد الصبور يسعى إلى التحايل على ظرفه ويحاول
تقديم بديل عن اللؤلؤة يحمل صفاتها:

أبيض

طيب

لامع

وهذه صفات اللؤلؤة، ويرى الشاعر أنها أيضاً صفات لقلبه،
ولذا يقدم هذا الأبيض الطيب اللامع هدية إلى سيده، بدلاً عن
اللؤلؤة الغائبة.

ومن الجلي أن سيده لم تقنع بالبديل، إذ لو حدث ذلك
لأنتهى سبب حدوث النص. وهو نص يحدث بسبب غياب اللؤلؤة،
وليس لحضورها. ولذا تظل اللؤلؤة غائبة ومن ثم فهي مطلب
شعري قائم. ويكون عبد الصبور قد حقق خطوة في الطريق إلى

اللؤلؤة حينما تكهن بصفاتها: أبيض/طيب/لامع. وكشف بعض سماتها التي تدل عليها. ومن هنا يكون السياب قد أعلن عن غيابها، ويكون عبد الصبور قد كشف عن صفاتها. وهذا فتح الطريق أمام غازي القصيبي كي يأتي نحو اللؤلؤة المفقودة فيحاول مخاطبتها ويتحایل عليها بكل وسائل الإغراء لكي يجعلها تتكلم فإن تكلمت فسوف يصل إليها ويأتي بما لم تستطعه الأوائل. ولكن أنى له ذلك، وزمن اللؤلؤة - على ما يبدو - لم يحن بعد.

ويخاطبها القصيبي قائلاً⁽⁷⁾:

فيا لؤلؤتي السمراء
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر
... فقولني إنه القمر

يفارق القصيبي عبد الصبور إذ يجعل اللؤلؤة سمراء، لكي ينسبها إلى نفسه (لؤلؤتي) فيكون اللون الأبيض لعبد الصبور أما السمراء فللقصيبي. وهنا يأتي السياب ليضحك بحزن إذ قد ترك اللؤلؤ بلا لون ولا صفات فجعله إشارة حرة. ولكن خلفه من الشعراء راحوا يلونون اللؤلؤ ويصفونه ويخاطبونه. وذلك إمعاناً منهم بالتحایل والمخاتلة لعلهم يصطادون هذه الجوهرة المفقودة.

ويزيد القصيبي من تحايله على اللؤلؤة فيحاول استدرا عطفها عليه فهو (الأشياء تحتضر) وهي (المولد النضر)، فلعلها تعطف على رجل على شفا الحين والحرق - كما كان سلفه القديم -

وعطفها سيكون بأن تنطق بالكلمة الحرام: (فقولي إنه القمر).

ولكن ما إن يطلب الشاعر منها الكلام حتى يتذكر خطر مطلبه ويدرك أن هذه جريرة لا يقبلها الشعر ولا ترضاها الصياغة الجديدة. إذ إن اللؤلؤة لو نطقت لانكشفت وضاع سحرها، وبطل غيابها. ولأصبحت حينئذ حضوراً بلاغياً يعيدها إلى زمن المسيب والأعشى، وتفسد شجرة السياب وتذوي.

ولذا فإن القصصي يستدرك نفسه وقصيدته ولؤلؤته فيقول:

وهل تدرين ما الكلمات؟...

زيف كاذب أشر

به تتحجب الشهوات...

أو يستعبد البشر

هنا يزهدها الشاعر بالكلمات لكي لا تنطق ولا تقول، ولكي تظل في جوف الليالي وفي أعماق الخليج وفي زمن الصمت، إذ لم يحن زمن الكلام بعد.

ويزيد في تزهيد اللؤلؤة بالكلام فيقول:

قصيدي خيره الصمت

إذن يجمل بها هي أن تصمت، ولا تنطق.

وبذا تظل اللؤلؤة عند القصصي غياباً، إذ قد حضرت في

النص لكي تصمت، وحضرت لكي تغيب.

وتظل اللؤلؤة ويظل الغواص في كل النصوص، كل واحد

وكل واحدة هو وهي مطلب للآخر. ولكن الغواص لا يصيب

(منيته) واللؤلؤة لا تفنى ولا تضيع. ولكنها - فحسب - تختفي وتغيب لكي تكون مطلباً شعرياً ومطلباً دلاليّاً ومطلباً ثقافياً يرثه جيل عن جيل، وهي غائبة في الحس وحاضرة في الذهن. ولسوف تظل إشارة على تجربة ثقافية ومعرفية أخذت بأطراف وجودها ورمزت إليه وأوحت به. فأنارت المكبوت، وكشفت الخاطر وأحالت إلى المضمّر. وصار ضمير النص هو الذي يتحدث ويقول ويوحى ويشير. والقارئ يستقبل ويفسر ويتشابه مع معضلة النص ومع معضلته هو. ويظل القارئ غواصاً لم يصب منيته بعد.

ملحق

أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر،
 أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر،
 عيناك حين تبسمان تورق الكروم
 وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
 يربّجه المجذاف وهنا ساعة السّحر
 كأنما تنبض في غوريهما، النّجوم...
 وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
 كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،
 دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
 والموت، والميلاد، والظّلام، والضّياء
 فتستفيق ملء روعي، رعشة البكاء
 ونشوة وحشية تعانق السماء
 كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
 كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
 وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
 وكركر الأطفال في عرائش الكروم
 ودغدغت صمت العصافير على الشجر
 أنشودة المطر...
 مطر...
 مطر...

مطر...

تثأب المساء، والغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمّه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: «بعد غد تعود...» -
لا بدّ أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحد
تسفّ من ترابها وتشرب المطر،
كأنّ صيّاداً حزيناً يجمع الشّباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...

مطر...

أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح؟
بلا انتهاء - كالدم المراق، كالجياح،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى - هو المطر
ومقلّتك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،

كأنها تهَمَّ بالشُّروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار.
أصبح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!»
فيرجع الصّدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
«يا واهب المحار والرّدى...»

أكاد أسمع العراق يذخر الرّعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في أواد من أثر.
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
واسمع القرى تننّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجازيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرّعود، منشدين
«مطر...»
«مطر...»
«مطر...»

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشَّوَّان والحجر

رحى تدور في الحقول... حولها بشر

مطر...

مطر...

مطر...

وكم ذرفنا ليلة الرَّحِيل، من دموع

ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...

مطر...

مطر...

ومنذ أن كنَّا صغاراً، كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام - حين يعشب الثَّرى - نجوع

ما مرَّ عام والعراق ليس فيه جوع.

مطر...

مطر...

مطر...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزَّهر.

وكل دمة من الجياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة تورّدت على فم الوليد

في عالم الغد الفتى، واهب الحياة!

مطر...مطر...

مطر...مطر...

مطر...مطر...

سيعشب العراق بالمطر...

أصبح بالخليج: «يا خليج...

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!»

فيرجع الصّدى

كأنّه النّشيج:

يا خليج

يا واهب المحار والرّدى.

وينثر الخليج من هباته الكثار،

على الرّمال، رغوّه الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظلّ يشرب الرّدى

من لجة الخليج والقرار،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرّحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى.

وأسمع الصّدى

يرنّ في الخليج

«مطر...مطر...

«مطر...مطر...

«مطر...مطر...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.
وكل دمعة من الجياح والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتّي، واهب الحياة.
ويهطل المطر.

الهوامش

- (1) عن قصيدة المسيب بن علي وسائر ما روي له من أشعار. أنظر رودلف جاير: كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير. وفيه أشعار المسيب، ص 351 وما بعدها. لوزاك. لندن 1928.
- (2) ديوان الأعشى الكبير، ص 80، تحقيق محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة، بيروت 1983.
- (3) عن الجمل الشعرية وأنواعها، قارن: عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 91. النادي الأدبي الثقافي جدة 1985.
- (4) السياب: ديوانه، المجلد الأول 474، دار العودة، بيروت 1971.
- (5) منهم إحسان عباس في كتابه: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره. دار الثقافة، بيروت 1969. وعبد الواحد لؤلؤة: النفخ في الرماد (بين السياب وستويل ص 170) وزارة الثقافة، بغداد 1982.
- وعلي البطل: في شعر العصر الحديث (عن المضمون)، مكتبة الشباب القاهرة 1982. وكذلك دراسات مالك المطليبي بدءاً من كتابه: «في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر». وزارة الثقافة، بغداد 1981، وما تلا ذلك من دراسات ألفها المطليبي في مهرجانات المربد وفي الدوريات الأدبية عن شعر السياب عموماً وعن (أنشودة المطر) خاصة. وقد يعجز الحصر عن ذكر كل من كتب عن (أنشودة المطر) في كتب أو دراسات منذ ظهورها وما نشر عنها في مجلة (شعر) ومجلة (الآداب) البيروتيتين، أو ما جاء في

- الأطروحات العلمية وسواها، مما يجعلها قصيدة ذات شأن خاص وإنجاز خاص. ولعل ما لمسنه هنا هو بعض ما يمكن أن يقال عن هذه القصيدة ذات الدور التغييري النوعي.
- (6) صلاح عبد الصبور: ديوانه، المجلد الأول، ص 69. دار العودة بيروت 1972.
- (7) القصصي: المجموعة الشعرية الكاملة، ص 765، دار المسيرة للطباعة والنشر، البحرين 1987.

الفصل الثالث

جماليات الكذب

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه». الإمام الزمخشري

1 - تكاذيب الأعراب :

«قال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب :

... تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها، فانجابت.

فقال الآخر: لقد رميت ظبياً مرة بسهم فعدل الظبي يمينه، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر عليه حتى أخذه»⁽¹⁾.

2 - الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح):

هذه الحكاية تواجهنا بأسئلة عميقة ومهمة، حول جماليات القول، وعن علاقات النص وسياقاته، بوصف النص أداة اتصالية

لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط، بل إنها تتدخل في تشكيل هذا القائل مثلما تتدخل في تشكيل المتلقي. ومن هنا فإن (النص) يصبح مهماً وخطيراً في الدرجة نفسها. ولكن لن نتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلا من خلال تشريحه تشريحاً نصورياً بهدف فهمه أولاً ثم تفسيره بعد ذلك.

ولكي نفهم هذا (النص) لا بدّ لنا من الوقوف على مصطلحاته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب)، وبعد ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لتوصيف السياق الفني الذي يفتح عنه (المخيال الشعبي) بوصفه ناتجاً صورياً يتمثل في هذا النص الأدبي الطريف جداً والمهم جداً والجاذب جداً، المسمى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبي العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء.

ونحن لو تصورنا حالنا في وضع من يستقبل هذه الحكاية ويستمع إليها، لتبادر إلى أذهاننا فوراً جواب تقليدي يتواتر على كل الألسنة في مثل هذه الحالة، وهو أن نقول إن هذا كلام فاض يقوله أناس فاضون.

هذا هو الجواب التقليدي الذي نجابه هذه الحكاية به.

إنه جواب يحمل في دلالته الصريحة معاني الاستهزاء والازدراء، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة، غير أن الدلالة الضمنية⁽²⁾ لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن الفاضلي لغة هو المتسع⁽³⁾. ولا ريب أن هذه الحكاية فاضية بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات والإشارات

والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالاً غير محدود للنظر وإعادة النظر، وللتفسير وإعادة التفسير. وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث في مجرّاته غير المتناهية. وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة تؤدي إلى الرفع من شأنه بدلاً من مرادها الظاهري الساخر والملغي.

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب)، هذه الكلمة المشكلة - كما يقول الإمام الزمخشري - التي تعني الشيء ونقيضه في آن، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معاني غريبة ولذا فهي تصبح (الكلمة المشكلة)، ولا بدّ حينئذٍ أن تصبح التكاذيب أيضاً مشكلة، ويكون هذا الفن فناً إشكالياً لأنه من مصدر إشكالي، ولسوف نواجه نحن هذه التوترات النصّوصية مع تقدمنا في خطوات التشرّيح والقراءة.

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك في دلّالته، ولكنها هي تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها، والدالّتان هنا تتناقضان وتتعارضان، وكذلك هي كلمة (كذب) التي نستخدمها بمعنى نتفق عليه ولا نشك بدلّالته، لكنها هي تقترح وتفتح لنفسها مجالاً دلّالياً مختلفاً ومناقضاً لما كنا نتصور. ومن هناك فإنها تشاكس كل قناعاتنا حول المعنى المتفق عليه. ولهذا فإن الزمخشري يقع أمام هذه الكلمة حائراً محتاراً، فيصفها بالكلمة المشكلة أولاً، ثم ينقل رأي من رأى أنها كلمة من موروث مضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالي) الذي تتداخل معه، وفي ذلك

يقول محدداً ومثيراً لإشكالية المصطلح:

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل، حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه»⁽⁴⁾.

ولا ريب أن الزمخشري هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن الكلمة ودلالاتها قد انقرضت، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالي حولها، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات والتفسيرات، وكل تفسير إن هو إلاَّ اجتهد يسلك طريق الاحتمال والإمكان - كما يقول ابن فارس - الذي وقف موقف المحتار من هذه الكلمة أيضاً⁽⁵⁾.

وهذا الاضطراب الدلالي يبلغ حدّاً تسقط معه كل شروط المعنى المقنن، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالي متنوع ومختلف، بل إنها قد لا تعني أي معنى، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيد بها أي قيد، وفي ذلك قال الشيخ أبو علي الفارسي عارضاً المسألة عرضاً منطقياً: «الكذب ضرب من القول، وهو نطق، كما أن القول نطق، فإذا جاز في القول الذي الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق، جاز في الكذب أن يجعل غير نطق»⁽⁶⁾. فالكذب - إذن - صوت لغوي مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التي تدل دلالة مبهمة، لا يفك لغزها إلاَّ بالتأويل والتفسير.

وهي مثلما تكون صوتاً مطلق الدلالة فإنها أيضاً تكون كلمة قاطعة الدلالة، وتأتي (كذب) بمعنى وجب، ومن ذلك ما يروى

عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قوله :

«كذب عليكم الحج، كذب عليكم العمرة، كذب عليكم الجهاد. ثلاثة أسفار كذبن عليكم» أي وجب عليكم، وجب عليكم. ومنه قوله: «كذبتك الظهائر، أي عليك بالمشي في حرّ الهواجر». ومنه الحديث الشريف «فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك... إلخ»، أي عليك بهما⁽⁷⁾.

هذا معنى من معاني (كذب) فيه تحديد وحصر، يقابل ما قاله الفارسي عن الدلالة المطلقة والإشارة الحرة. ومن باب إمعان الزمخشري في مداخله هذه الكلمة وملاحقتها، ليس لحل مشكلتها ولكن لإظهار هذه المشكلة وإبرازها، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام، ولذا يحاول طرح تصوّر جريء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفاً قوله بأنه هو ال قول:

«عندي قول هو القول، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل في كلامهم... والمراد بالكذب الترغيب والبعث، من قول العرب: كذبت نفسه إذا منته الأمانى وخيلت إليه من الآمال ما لا يكاد يكون. وذلك ما يرغب الرجل في الأمور، ويبعثه على التعرّض لها. ويقولون في عكس ذلك: صدقته نفسه، إذا ثبطته وخيلت إليه المعجزة والنكد في الطلب. ومن ثمت قالوا للنفس الكذوب»⁽⁸⁾.

والزمخشري هنا يقدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وفنية وأخلاقية عالية جداً، على حين تكون كلمة (صدق) أقل دلالة وأضعف. ذاك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة مرتفعة لأنها تحمل القدرة على

التخيل وخلق الأماني مما لا يكاد يكون، هذا هو ما يرغب الإنسان ويبعث فيه حس الابتكار والحركة، وتلك هي دلالة الترغيب والبعث التي تجعل النفس موصوفة بأنها (الكذب) أي الرغبة المنبثقة والعامرة بالخيال الحي والأماني الدافعة. بينما (الصدق) يحمل هنا وفي مقابل ذلك دلالات التشيط والتقاعس فإذا صدقت النفس مع صاحبها أفضت به إلى الركود، وإذا كذبت دفعت به إلى الابتكار والانتعاش والبعث. هذا هو القول الذي هو القول، الذي بلغ مبلغاً جماعياً حيث صارت الكلمة المشكلة بمنزلة (المثل السائر). والأمثال هي لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة وبضميرها وتعبّر عن اللاشعور الجمعي فيها، وكأنما كلمة (كذب) تعبير جمالي لحسّ بشري ولغوي شامل مثلما الأمثال - حسب ما يقول الإمام الزمخشري وغيره من اللغويين -.

ومثلما جاءت (كذب) بمعنى وجب، فإنها تتضمن دلالات التنشيط والبعث النفسي، فالقول: ليكذبك الحج أي لينشطك ويبعثك على فعله⁽⁹⁾.

ومن مدخل التنشيط والبعث النفسي تأتي دلالات آخر تشير إلى مفهوم التمثيل والتخيل الجمالي. ومنها صورة الحيوان الوحشي إذا جرى شوطاً ثم وقف لينظر ما وراءه، فإن فعله هذا وما فيه من حركة وتحفز يأتي من باب (التكذيب)، فيقولون كذب الوحشي ويقصدون به تلك الصورة المتوتبة وما فيها من حركات متوالية في الجري والوقوف والنظر إلى الخلف، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمة واحدة ولكنها ذات دلالات تتنوع وتختلف.

ويأتينا الفيروزبادي بصورة أخرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها، وهي صورة الإنسان الذي (يصاح به وهو ساكت يُرى أنه نائم)⁽¹⁰⁾. وهذا هو (الإكذاب) ويقال للإنسان الذي هذه حاله (قد أكذب). ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصوري وتخيلي، فيها من الزخرفة والبريق مثلما فيها من تنوع الدلالات وتعدد الأفعال، ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخرفة تسمى (الكذابة) يلبسها الناس وهي: (ثوب منقوش بالوان الصبغ كأنه موشى)⁽¹¹⁾.

وبذلك تكون دلالة (الإغراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب - كما يقرر ابن فارس⁽¹²⁾. وصار من أسماء النفس وصفاتها الكذب والكذوبة، لارتباط النفس بالأمانى والمطامح. ويأتي الكذب مرادفاً دلاليّاً للخيال مثلما كان دالاً على التخيل، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخيلاً من باب التكذيب النفسي، بمعنى الاستنباط الخيالي فيقولون (كذبتك عينك: أرتك ما لا حقيقة له، قال الأخطل:

كذبتك عينك أم رأيت بواسط

غلس الظلام من الرباب خيالاً⁽¹³⁾

فالكذب والخيال فعلاّن نفسيان وشاعريان، تراهما العين من فوق حدود الواقع المائل والحقيقة الحسية.

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هي في الإغراء والترغيب والبعث والتخيل - مثلما هي في أشياء أخرى - وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة في عصر التدوين وما بعده، حتى

وإن صار في الأمر معنى من معاني الإشكال الذي جعلها (كلمة مشككة)، ولكن هذا أدخلها في إطار الاحتمال والإمكان، كما يقول ابن فارس، ممّا يؤكد مفهوم إشارية اللغة ويؤكد أن كل كلمة هي حسب قول عبد القاهر الجرجاني - مما يجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه⁽¹⁴⁾.

ومن جريان اللغة في إطار الاحتمال والإمكان، وجريانها في إطار السمات والعلامات، ودلالاتها على الشيء ونقيضه، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضاً إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطاً عضوياً، ويقولون في ذلك أعذب الشعر أكذبه. وحينما قال آخرون إن أعذبه هو أصدقاه تولّى الإمام عبد القاهر الجرجاني تخريج هذه المقولة تخريجاً يحفظ للأدب أدبيته، ويحافظ على تراتب العلاقة في اللغة، من أجل تأسيس التخيل بوصفه أحد أفعال القول اللغوي، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب⁽¹⁵⁾.

ولهذا صار الكذب مادة شعرية بها يكون الشعر، وفي ذلك يقول ابن فارس:

(إن للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعراً، وذاك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرّى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتي بأشياء لا يمكن كونها بته، لما سمّاه الناس شاعراً، وكان ما يقوله مخسولاً ساقطاً)⁽¹⁶⁾.

فالكذب - إذن - ضرب من القول، وهو من شرائط شاعرية

الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكري مرادفاً جمالياً للشاعرية، حيث ينقل المقولة الماثورة عن بعض الفلاسفة الذي قيل له (فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء)⁽¹⁷⁾.

وهو هنا يجعل الكذب بمعنى حسن الكلام، فالكذب حينئذ هو فن القول الأدبي، ولا يتحقق الجدل في الشعر إلا بالكذب - كما يقرر ابن فارس في مقولة أخرى في كتابه -⁽¹⁸⁾.

وليس في النفس شك أن هذه المعاني التي يقول بها هؤلاء العلماء هي من الناتج الدلالي لمعطيات اللغة. وهي معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزمخشري صادراً عن حسه اللغوي الراقي وعن مهاراته في التفسير، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية في فهم النصوص وتذوقها وتشريح دلالاتها.

وهذا يعني أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة الغائبة. وهذه النصف الأدبية التي نجدتها في المدونات ليست إلا قطرات من بحر. مما يوجب علينا الوقوف والتأمل، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد.

فنحن أمام موروث (من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزمخشري، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبي عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود، وهي التي قال فيها: (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)⁽¹⁹⁾ ويكرر ابن سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر.

ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء⁽²⁰⁾ في أننا قد فقدنا الكثير.

وهذه الشهادات تعني أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدوين لا نملك ولا نقرأ ونفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث. وبالتالي فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقتنا، وتظل هذه الحقيقة غائبة. ولن يتسنى كشفها إلا بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب.

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية هامة جداً، وخطيرة جداً، وهي أننا حسب مصطلحات ابن فارس في مجال معرفي يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان). وفي ذلك يقول ابن فارس:

(إننا نرى علماء اللغة يختلفون في كثير مما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يخبر عن حقيقة ما خولف فيه، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)⁽²¹⁾.

وهذه نتيجة طبيعية لمشكلة ضياع الأكثر من الموروث، مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب. وهو هنا موروث غير قطعي الدلالة، وهذا ما يجعله في دائرة (الاحتمال والإمكان)، وتفسيره حينئذ لن يكون قطعياً لافتقاره إلى كامل البراهين. ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبي هو كذلك في موضع الاحتمال والإمكان، وفي موضع الاختلاف.

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة،

ودلالاتها احتمالية وليست قطعية، كما أنها تقوم على الاختلاف. وفهمنا لها سوف يكون مشروطاً بتفسيرها تفسيراً نصوصياً يقوم على أساس تفسير النص بالنص، من خلال تشريح القول، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية والمعرفية، وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البعير. وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد. ومن شأن الحفريات المعرفية أن تفضي إلى الكشف عن المظموور. ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مبصرة ما وراء النص، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالي نحتاج إلى سبر أبعاده ومراميه. وفي ذلك نكون كاشفين لجنس أدبي هو (التكاذيب) كما سنقول في المبحث الخامس. ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذيب. وبعده في المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبي، والشعري خاصة.

3 - تشريح الحكاية :

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق، شأنها شأن كل الحكايات التي تقوم دوماً على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل. والحكاية هذه بوصفها قولاً مأثوراً تصبح نصاً، ومن الدلالات الجذرية لكلمة (نص) أنها تعني الكشف والإظهار وكل نص هو تبين وإظهار. كما يقول ثعلب في مجالسه⁽²²⁾. ولكن النص لا يعطي قياده بسهولة تلقائية. إن كل نص هو بالضرورة نص شرود كما يعرف المتنبى. ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود. فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة. ولهذا فإن الدخول إلى

العمق يحتاج إلى مختاتلة النص والتحليل عليه. وطريقنا في ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصاً شاعرياً - ولم أقل شعرياً -، وهي بذلك فعل مغاير ومختلف عن التأليف الشري. وتدور المحاور - ثانياً - حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية، ثم سؤال الهدف المتجلي فيها.

1.3- تفتح هذه الحكاية على مشارف جملتها الأولى بقول الراوي: (تكاذب أعرابيان). وهي جملة تشبه جملة العنوان: (تكاذيب الأعراب)، وهاتان الجملتان يبدو عليهما أنهما من خارج النص، وهما من كلام الراوي والمدون، وبالتالي يصبح من الصحيح إهمالهما. ولكن ذلك لو حدث سوف يحرمنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا. ذلك أن (تكاذيب/وتكاذب) هما الإشارات الأولية إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافي والنفسي لنا. كما أن كلمة (الأعراب) هي مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة. وهذا يعني أننا أمام جنس أدبي هو التكاذيب، وأن لهذا الجنس مبدعين خاصين ومتخصصين هم الأعراب. ولهذا يأتي الفعل (تكاذب) مشيراً إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبي وصناعة التكاذيب، ويأتي الأعرابيان كفاعل ومنشئ. ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائي وفوري، وحدوثه ونموه يتشكلان في لحظة إنجازه.

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساويين في إحداث النص وإنشائه وتنميته. فهو ليس نصاً يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق، ولكنه نص يحدث بالمباشرة، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع. وهذا الاستماع ليس استماعاً

سالباً واستهلاكياً، ولكنه شرط لحدوث النص وتناميه، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع. فالمنشئ يصبح مستمعاً، والمستمع يتحول إلى منشئ في الوقت نفسه الذي تحدث فيه الحكاية.

والمبدع - هنا - يخاطب مبدعاً مثله، وفي هذا تغيير يتضمن تحدياً عميقاً لمفاهيم نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقي. فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعي النصوص، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقي، ذاك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلق في آن واحد. ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذي يعني الاشتراك والمباشرة، والنص ينتج عن هذه المشاركة، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من «تكاذب» إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر... وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردي. وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى، ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبي وفئة المبدعين، وخسارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة.

والأعرابيان يتكاذبان أي أنهما يؤلفان حكاية، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسي، مثلما أنهما يدركان ويعيان أنهما يضربان في القول على غير واقعه، واستجابة الثاني تعني قبوله للعبة ورضاه بشروطها، ومن ثم فإنه يدخل في منافسة تضاهي الأول وتسابقه على الابتكار وتنمية النص، وهو - حسب مفهوم لوحة التلقي لدى بلوم - يدخل في (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة تنافس)⁽²³⁾. ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد

استقبال وتلقي، ولكنها (إبداع) مواز، والأصل والفرع فيها يتساويان، بل إنهما يتنافسان، وتضمحل لذلك البداية وتراجع من أجل فتح النص للنهاية، ويكون التكاذب حينئذ هو تفاعل نصوبي يلغي الحدود ما بين المؤلف والمتلقي، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية.

والغاء هذه الحدود أدى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتاً مفرداً، وأحل محله صوت التفاعل، أي صوت الكل، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع، فهي تكاذيب، وهي من الأعراب. إنها صوت جمعي يتجلى كمخيال للإنسان المتمي لهذا الجنس الأدبي، والصانع له.

ووظيفة النص في هذه الحالة تكون انتباهية⁽²⁴⁾، بمعنى أنها تثير في المبدعين إحساساً شعورياً ولا شعورياً بأنهم أحياء، وأنهم فاعلون. ولسوف يتضح لنا ذلك في استبطاننا لأدوات الفعل في النص. وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبي عن التأليف في المعتقل، وهو قول يكاد يكون وصفاً لمن يبدع الأكاذيب، في علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر. يقول اللعبي عن (المؤلف الذي يكتب في ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شيء ليتأكد من أنه لا يزال حياً، من أن دماغه لا يزال قابلاً للاشتغال، بأن ملكاته لا تزال قادرة على أداء وظائفها، كأن الأمر عبارة عن سباق ضد الساعة مع الموت، مع فقدان الذاكرة، مع العي... إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعي)⁽²⁵⁾.

هذه صفات محكمة عن حال الإبداع من أجل (الكائن

النوعي) في مقابل الظرف الصارم تصح على جنس التكاذيب، وتلامس العلاقة ما بين النص والحياة في مواجهة العي والموت. ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال، وعدم ذلك هو الموت. ومن الممكن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك، وهي مقولات تجعل الاتصال عملاً تبادلياً يحثّ على استنهاض الحسّ بالحياة ضد الموت والعدوانية والتدمير⁽²⁶⁾. ويلمح فوكو علاقة الإبداع بالموت منذ الملحمة اليونانية، وفي ملحمة ألف ليلة وليلة حيث يكون الكلام أداة لمغالبة الموت والتخلّص منه، ومن أجل الحياة، والاستشعار بها، في حين إن عدمه موت، ولو سكتت شهرزاد لكان في ذلك موتها، وحكايتها هي محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة⁽²⁷⁾.

وهذه (التكاذيب) هي مسعى لإقامة هذا النوع من الاتصال، وهي تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغة وإقامة المشاركة الاتصالية. والأعرابيان هنا يتخيّلان ويرسمان العالم من حولهما ويقرآن الغائب ويلا مسان المفقود من حياتهما. وهي حياة صحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكاية من خلال الليل والصيد والفرس. إنهما يحاولان استئناس المتوحش، وإطلاق الأسير من الداخل، ولذا فإنهما يدخلان في فعل مشترك فيتكاذبان عن وعي وعن إدراك لخيالية المقول. والواحد منهما لا يخدع الآخر، ولكنه يشترك مع الآخر في مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخروج إلى المطلق، حيث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل في النفس فعلاً مؤقتاً يخرجها عن زمنها المجذب

إلى حلم خصب تأنس به بعض الوقت، وهذه نعمة تتجلى في اللغة وتظهر، ولكن اللغة أخطر النعم - كما يقول الشاعر هيدرلن -⁽²⁸⁾ ومن خطورتها جاءت هذه الحكاية التي يجب علينا أن نأخذها مأخذ الجد، ونأخذ التكاذيب كلها المأخذ نفسه، بوصفها جنساً أدبياً أهملناه زمناً وحق لنا أن نعود ونهتم به. ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة، بوصف اللغة كائناً حيوياً نوعياً باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية مماثلة وجدها الأعراب في التكاذيب فمارسوها بإتقان وإبداع وعن وعي كامل، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفاً إبداعياً متفوقاً، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر، كما يقول أبو عمرو ابن العلاء.

2.3 - تتفاعل الحكاية من خلال دور القائل فيها، فهذان أعرايان قال أحدهما ثم قال الآخر، وهما بذلك لا يقدمان حكايتين، ولكنهما يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين. وهي تفضي إلى دلالة ضمنية كلية واحدة، وتوظف العناصر داخل النص توظيفاً بنيوياً متكاملًا، والأدوات الفاعلة داخل الحكاية تبدأ من فعل القول المشترك، حيث يتم إلغاء المؤلف الفرد، والمستمع الفرد، ويحل الإيجاب والتجاوب كبديل للدور التقليدي الذي يمارس سلطة وتسلط المؤلف على الخطاب وعلى المتلقي. ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلة داخل الحكاية، وهذه هي: الفرس/ الليل/ السهم/ الظبي. ويكون الفرس والسهم أدوات أساسية للفعل، بينما الليل والظبي هما رموز

الإنجاز ومادته، والجميع هي أهداف. فكل الأعرابيين يطلب ويتمنى فرساً ويتمنى سهماً. وهما لا يملكان ذلك في واقعهما ولكنهما يطلبانه في اللغة، ويجعلان اللغة تنوب عنهما بامتلاك المفقود، واستحضار الغائب. ولو امتلك الأول فرساً فإنه سيتمكن من فعل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف يقوم بإيقاظ الليل من غفوته. كما أن الآخر لو امتلك سهماً سحرياً فسوف يصيد ما لا يصاد من الطباء.

والحكاية تنص على الفقد والحرمان من خلال استخدام التنكير فالفرس نكرة والسهم نكرة، ويحدث ذلك (مرة)، وفي هذا إحالة إلى الماضي. والماضي هنا يبعد القصة عن قيود التمني، ويرفعها عن أن تكون مجرد هواجس تهجس بأوهام الأماني. فالإحالة على الماضي توهم بأنها حكاية قد حدثت في مرة وأن لأحدهما فرساً، وللآخر سهماً. وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالي سيطر عليه، بينما الثاني نال ظيماً بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه.

والليل موحش ومرعب، والجوع قاتل ونذير فناء، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة، وسوف تكون اللغة هي تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم. وفي ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منهما.

وهذه المواجهة تفصح وتكشف واقع الحال، وهي أن الأعرابيين حقيقة يعانين من أسباب الفناء ويعيشان في حال من الفقد. فهما لا يملكان الأدوات الواقعية، والحكاية تفصح عن الغائب في حياتهما. ولكنها تفصح أيضاً عن النوعية التي يملكانها

ويملكان القدرة على استخدامها وهي (القول). ولذا قال أحدهما ثم قال الآخر: ولقد قالاً بما عجز عن الفعل ولذا صار قولهما فعلاً. حيث أوجدا وابتكرا واقعاً نصوصياً فيه كل ما هو مفقود وغائب، وكأن ذلك رقية سحرية تكسر لهما شروط الظرف وقيوده وعوزة ومواته. ومن هنا فإن اللغة هي اتصال حيوي يعادل الحياة، ويناھض الموت.

والحكاية هذه لا تدخل في اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسناتها، إنها تغوص في اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية، ومستنهضة لدلالات هذه السياقات، فالليل والفرس والسهم والظبي كلها قيم شعرية وشاعرية⁽²⁹⁾، تتمدد في الموروث بداية ومساراً لتجعل هذه الحكاية جزءاً من سياق ثري يعرفه كل قارئ للأدب.

فالليل الأعرابي وحش مفترس يهاجم البشر ويرعبهم، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحري يتموج جالباً الهموم التي يجثم بها على الإنسان، ويطبق عليه كحيوان أسطوري غاشم. ذاك هو الليل كما صوّره امرؤ القيس. وهذا هو الليل الذي كان يواجهه الأعرابي فيخاف منه ويرتعب. ولقد تعلم هذا الأعرابي أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان، وليس للمرء أن يهرب منه. ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه، حيث الليل يدرك الإنسان ولا متأى عنه.

ذاك واقع الليل الأعرابي، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعرابي من ليله المتوحش، ولهذا جاءت الحكاية لتتنصر للإنسان وتنتقم من الليل، فجعلت الإنسان

يلحق بالليل ويدركه بعد أن مزّقه إلى قطع، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكي يرحل ويذهب.

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش، ويشر نفسه بأنه قادر على التصرف مع الليل كيف شاء، فأسقط الخوف ودجن المتوحش، واستأنس واحداً من ظروفه الغاشمة.

لقد كان الليل وحشاً مفترساً، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه، وهذا خلاص للإنسان من رعب. وبعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثاني من الحكاية محققاً غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظبي.

والظبي قيمة دلالية هامة لحياة الأعرابي، فهو مادة غذاء ومادة بقاء. هو لحم يؤكل وهو رمز للمرأة، فهو حيوان مبهج على نقض الليل ذلك الحيوان المفترس. والأعرابي الذي يخاف من سطوة الليل يأنس بالظبية صيداً يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته. فالظبي إذن مادة حياة، وهو عنصر حيوي يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش، ولذا جاء الأعرابي الثاني بالظبي بعد أن أحس بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعاته.

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلاّ بأسباب، وهذه الأسباب هي الفرس والسهم. فالفرس أداة سببية في إيقاظ الليل، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس العجيب الذي يصل ما انقطع ويعطي صاحبه مرامه، ولذا قال الأعرابي: (ما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت)، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس. وهذا

الفرس، الذي هو نكرة في الحكاية، هو الذي سيجعل الأعرابي فارساً لا راجلاً، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد فهو فارس لأن له فرساً، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حمال وقاطع. فالأعرابي هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرساً. والمطلبان معاً مفقودان في واقعه، ولكنهما موجودان في النص. يحضران ويتفاعلان.

والفرس أداة سببية ضد الليل، ومن أجل فروسية الفارس وعزته بعد الرهبة والذعر.

أما السهم فهو أداة سحرية، كان لا بدّ من كونه سحرياً يميل ويتحرك صعوداً وهبوطاً حسب نوايا صاحبه ورغباته، وهو لا بدّ أن يكون سحرياً لأن الصيد نفسه سحري. فالظبي رمز غني يشع بالحياة والنماء، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة. وصورة المراوغة فيه هي من أبرز صفاته، والظبي إذا نفر لا يرجع إلى مكانه، وإذا غادر ظلّه لا يعود إليه. ولذا كان لا بدّ من أداة لها قدرة خارقة على المخاطلة والملاحقة. والصيد السحري اقتضى سهماً سحرياً. ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبي. والأعرابي في الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبي ولكنه يقول إن السهم أخذه. وهذا رمز إلى الإمساك به حياً، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت. ولذا صار أخذ الظبي وصار تنبيه الليل، وفي المعنيين دلالات الحياة والحركة. وتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد. ولذا فإن الحكاية منحت الجماد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبالتالي يلاحق، وقدمت الليل وكأنه كائن حي ينام ويستيقظ، ويعتريه ما يعتري

الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت، وانفصالها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها. كأن تكون قد تعبت من مسارها الأبدي، أو تكون نسيت واجبها في المغادرة عند الصباح، أو أنها ملّت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار، أو تاهت في الطريق. أو أنها تعرضت لعقوبة صارمة من سيّدها الذي تركها وحدها في نهار الصحراء. وكل هذه معانٍ من معاني الحياة ومناهضة الموت والتجمّد والإنصياح.

3.3- يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة في الجنس الأدبي، وبذلك تقلب النص إلى انعكاس للطلبات المفصح عنها. وما هو النص؟ إنه الناتج الوظيفي لما تفصح عنه هذه الأداة الفنية. ولسوف نعرف الحكاية حينئذ تبعاً لوظيفتها الدلالية بما أنها نص يكشف عن الرغبات ويعريها، في حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها، وفن الحكيم هو مخترع بشري لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتي⁽³⁰⁾.

ومن هذا المنظور تأتي رؤيانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها. على أن وظيفة الإشارة في النص تتبدى بواسطة أسلبة الشخص كعناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية. ووظيفة الإشارة في هذه الحكاية هي في تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار، ومع العالم. وذلك بتحويل الحلم إلى رمز. ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين، وكلا الفصلين يؤديان إلى غاية واحدة. وما دام الأمر كذلك فإن الهدف النهائي يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلما أنه الدليل عليها.

وهذا الهدف النهائي هو الظبي الذي أخذه السهم. وهذا السهم بوصفه أداة سحرية جاء بالظبي ليجعله مطلباً نصوصياً ويكون هو وظيفة النص وغايته.

والظبي هو حلم سابح في المخيال المشترك لصانعي التكاذيب، وتحول في الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تم الإفصاح عنه، وتم رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبي، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية، وبعد تبادل حوارى اشترك في إبداع الحبكة وتناميها. وكان لا بد من إيقاظ الليل، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضيء الذي يكشف عن الظباء النائمة، ويتيح للسهم مجالاً للملاحقة المكشوفة ليأخذ الظبي.

وإذن... ما هو هذا المرموز إليه؟ ما هو الظبي، هذا الحلم المتحول، والرمز النصوصي المائل.

للظبي في المخيال العربي - والأعرابي خاصة - تاريخ من السياقات الثرية، فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعري ارتباطاً عضوياً، و(يزخر الشعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع الطلل والذكرى والجمال، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجساداً وأطيبها أفواهاً وأكثرها نفوراً، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى: به داء ظبي. وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تماثيل تقي من الشرور، لأنها مخلوقات طاهرة لا يحسن مسّها بأذى، ولكن العربي ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحبيبة، وقد كوّنوا عنها انطباعات عديدة فهي تشط في

الليالي المقمرة وبها ميل للنوم واللهو مع الذكور، وهي إلى هذا ترمز إلى التجديد، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شباباً وجمالاً من زوجه الأولى فإنه يقول: الطباء على البقر. وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الطباء، وكانت أسماء الظبية تطلق على بعض النساء... أما في الشعر فإن للظبية أسماء كثيرة... على هيئة مسميات أو صفات⁽³¹⁾.

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال - المتنبي) وكانت العرب تسمي الطباء مطايا الحب. وفي الأساطير أن الظبي يحمل روح دموزي الذي قتلت الغيلان. وفي ملحمة جلجامش قال جلجامش لأنكيدو: يا أنكيدو إن أمك ظبية. ولذلك فقد فرت الطباء عنه سبع ليال حين اتصل بالبغي⁽³²⁾.

ومن هذا التاريخ الدلالي الثري تبرز سمات أساسية هي الجمال والنفور والطهارة. وهذا (الجميل / الطاهر / النافر) لا بد أن يكون رمزاً للحبيبة وإشارة إليها، ولا بد أن يقتضي ذلك معنى الجدة والطرافة. ولذلك فإن العربي مال إلى صيده لكي يمتلك الحياة، ويدخل في عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها، وماذا يفعل مع النافر إلا أن يصيده، غير أن الأعرابي في الحكاية أطلق سهمه السحري لا ليصطاد، ولكن ليأخذ الظبي وذلك محافظة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحبّ وجدة. وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكن يحق لطالباها أن يتكرر كل أدوات السحر والاحتيال لكي يفضي إليها.

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد

قصيدة تخلو منه إلا النادر والفدّ⁽³³⁾. فهو رمز لعنصر الحياة والبقاء.

ومن رموزه أيضاً الصحة والعافية، ومن أمثال العرب في صحة الجسم قولهم به داء ظبي، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظبي⁽³⁴⁾. وله صفات أخر تنم عن النباهة والحيوية، فهو موصوف بالحذر فإذا (رابه ريب في موضع شرد عنه ثم لم يعد. ومنه المثل: تركه ترك ظبي ظله)⁽³⁵⁾ وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحري.

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية، صفة أخرى مادية وهي أن الظبية جراب صغير عليه شَعْر. وفي الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الآهل منها والعزب⁽³⁶⁾.

هذا كله سياق غني يجعل (الظبي) إشارة فسيحة الدلالة عميقة الحلم، ويوظفها كرمز حي يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب، ولكنها مطلب إنساني حيوي.

وهذان الأعرايان يتكاذبان بحثاً عن الجمال والطهارة والحب، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النفور، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته يَمَنَة ويساراً وعلواً وانحداراً إلى أن تأخذ الظبي. ويحقق النص - إذن - مطلبه في الجميل الطاهر وفي الحب والجدة، ولكن النافر يظل نافرأً، فبعد أن سيطر النص على الظبي راح النص نفسه يمارس النفور والشرد، ليظل نصاً شاردأً يسهر الخلق جراه ويختصمون. ويظل النص كظبي نافر يحتاج إلى قراءة

سحرية تحتال وتخداع النص، لتأخذه كما أخذ السهم السحري الطبي. وتبقى التكاذيب فناً عربياً غائباً وجنساً يحتاج إلى كشف واستكشاف، حيث يكون الأعراب هناك بكل ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنوب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها.

وهذا هو الهدف المتجلي في هذا النص كوظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية، حيث يتحول الحلم إلى رمز، ويتجلى المرموز إليه من خلال ثرائه السياقي وتلاحمه العضوي مع الموروث الشعري الذي ظلّ الشعراء يهجون به ويتكاذبون فيه، لكي يظل الإنسان ذلك الكائن النوعي الذي ما انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعيناً بلغة هي كائن نوعي حيّ، مثلما أنها فاعل وظيفي ومنفعل دلالي كهذه الحكاية.

4- كل شيء يتكلم:

استتباعاً لرمزية الدال (وإشاريته) وتعميماً للفكرة فإن كل دالّ هو بالضرورة رمز، وهو بالضرورة أيضاً مجاز. وفي البدء كان المجاز كما يقول التشرحيون⁽³⁷⁾. وبذلك فإن كل دال هو لغة تنطق وتتكلم. وهذا ما يحيل إليه الأعراب في نسبتهم الكلام إلى كل كائن حيّ بل إلى كل كائن على الإطلاق حتى وإن كان جماداً كالحجر والأرض، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة: (الأرض بتتكلم عربي)⁽³⁸⁾، وهي أغنية معاصرة تحيل إلى موروث عميق الجذور، وهو موروث نطقت فيه الحيوانات مثل فرس عنترة وشخص كليله

ودمنة، وقبل ذلك كان (الضرب) يتكلم بالشعر ويخاطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم⁽³⁹⁾.

وهذه واحدة من التكاذيب يرويها المبرد. وفيها إسناد يعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع.

فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغة، تقول وتسمع، وتنشد الأشعار. والأعراب كانوا يستندون بخيالهم على هذا المنطق الخيالي في أن الأشياء تتكلم، ولذا فهم يروون أشعاراً للطيور، مثلما يروون أشعاراً للملائكة وللجن وللشياطين. وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثي الحارث بن ظالم أحد الجرهميين⁽⁴⁰⁾. وهذا ليس دجلاً وتزييفاً ولكنه خيال أدبي يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصفها فناً أدبياً يعتمد على فكرة منح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح. وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي. ولهذا صار كل شيء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته وتفسرها. ولقد قرأ الأعراب صفحة السماء بنجومها وفسّروا علاقات النجوم مع بعضها تفسيراً فيه حياة وإحساس. فالدبران، وهو نجم بين الثريا والجوزاء، له قصة حبّ وعشق تراجمية مع الثريا. وهو لحبه إياها قد خطبها واستعان بالقمر ليزوجه منها ولكن الثريا تمنعت وقالت للقمر حينما فاتحها بأمر الدبران، ماذا أفعل بهذا السبروت الذي لا مال له. ونتيجة لهذا الحرمان ظلّ الدبران يدور في السماء مستجدياً ومعه قلاصه يتموّل بها، فهو يتبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه، في حركة أبدية فرضها الحب عليه وظلّ يتابع

محبوبته ويجري وراءها محروماً منها مثلما هو محروم من المال. فهو في حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله في من يحب⁽⁴¹⁾.

وفي هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال، وفيها إشارة إلى الغاية المطلوبة. وتلك هي قراءة أعرابية تكاذبية لصفحة السماء تجاري حكاية الليل النائم والسهم السحري في إفصاحهما معاً عن الغائب والمفقود وكشفهما عن المنشود، بل إن هذه الحكاية تفسّر تلك وتحيل إليها وتتساير معها صياغة وتفسيراً. والمنشود لا يتحقق إلا بعد تحريك الأشياء لتكون متكلمة ومتحركة، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويصيبها ما يصيب الأحياء. ولذا فإن (الجدي قتل نعشاً فبناته تدور به تريده، وإن سهيلاً ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحتة حيث هو، وضربها هو بالسيف فقطع وسطها، وإن الشعري اليمانية كانت مع الشعري الشامية ففارقتهما وعبرت المجرة فسميت الشعري بالعبور. فلما رأت الشعري الشامية فراقها إياها بكت عليها حتى غمصت عينها فسميت الشعري الغميصة)⁽⁴²⁾.

وهذه مثل سابقتها مما هو قراءة تستشرف ما في داخل الشيء لتحركه بالحياة والخيال، فتولد اللغة من رحم المخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التي تجعل النطق والتعبير مرادفاً للحياة ولل فعل. ويكون الكذب هنا أساساً جدياً لا يتحقق الفعل الحيّ إلا به. ومن هنا يجيء قول زيد الخيل واصفاً معركة اشترك فيها فيقول:

بني عامر هل تعرفون إذا غدا

أبو مكنف قد شدّ عقد الدوابر

بجيش تظل البلق في حجراته
ترى الأكمل منه سجدا للحوافر

وجمع كمثل الليل مرتجس الوغى
كثير تواليه سريع البوادر

وهذا الجمع الكثيف الذي كمثل الليل يرتجس ويرعد بالوغى يسرع بالبادرة وتآلى هجماته بكثرة وإرهاب تجعل النهار ليلاً وتسد أفق الشمس، هذا الجيش الليلي الضارب لم يكن في الحقيقة سوى ثلاثة خيول⁽⁴³⁾ كما يروي المبرد، أحدهما كان للشاعر. وهذه حقيقة لا تمكّن الشاعر من أن يقول شعراً لو أنه اختار الصدق في القول. ولكنه لكي يقول شعراً لا بدّ له من اختلاق حكاية من التكاذيب تمنحه مادة شعرية وتغذي لغته بالخيال والتمثيل فيملأ فراغ الواقع بتكاذيب اللغة. وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين ينافيان الشعرية هنا. وفي هذه الأبيات أخذ الشاعر باستنطاق الغائب والمتخيل ليجعل النص يتكلم بالمرغوب به والمنشود، وهو أن يكون للشاعر جيش على تلك القوة والمنعة والسلطان، لكي يشعر بالأمان والانتصار. واللغة قادرة على منح هذا الشعور ولقد فعلت حينما طلب منها ذلك عبر باب التكاذيب.

والمسألة ليست في استنطاق الجماد أو الصمت والغياب فقط. ولكنها أيضاً في استقراء وتفسير المنطوق، مثلما فعلوا في تفسيرهم لصفحة السماء ورحلة النجوم فيها، ومثلما فعل عنترة في قراءته للغة فرسه. وهي لغة يدرك عنترة أنها تختلف عن التعبير المعهود، ولذا فهي تقتضي فهماً خاصاً بما إنها لغة خاصة، وهذا الفهم شرط للتفسير، ولذا يقول عن فرسه:

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى

أو كان لو علم الكلام مكلمي

إن الذي ينقص هذا الفرس هو (المحاورة) و (علم الكلام)،
والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغة العلمية لغة البرهان
والعقل والحجة، أي لغة الواقع ولغة الصدق. ولكن هذا النوع من
اللغة ليس ضرورياً في الشعر. إن لغة الشعر ولغة الأشياء حينما
تتكلم هي ما نجده في البيت السابق على هذا البيت حيث يقول
الشاعر مفصلاً عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس:

وأورد من وقع القنا بلبانه

وشكا إليّ بعبرة وتحمم

عجز الفرس عن (المحاورة) وعن (علم الكلام) ولهذا راح
يبتكر لنفسه لغة أخرى تخصّه، وهي لغة تتمثل بالإزورار
والتحمم والتعبير بالعبرة. إنها لغة تكشف عن العجز وعن
التعويض في آن. وإن كان الفرس لا يعلم الكلام فإنه لا يعجز عن
اصطناع لغة تخصّه، ولم يحتج الأمر إلا إلى متلقٍ يستقبل هذه
اللغة ويفك شفرتها ويعي أنها لغة تختلف عن المعهود وتفارقه.
وهذا ما جعل عنترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين
الفرس والفارس مثل تبادل الأعرابيين لخطاب واحد مشترك
تأسست منه حكاية التكاذيب.

ومثل عنترة كان امرؤ القيس شاعراً ذا مقدرة على استنطاق
الأشياء ومخاطبتها. وخاطب الليل المتوحش راجياً منه الإنجلاء:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف إعجازاً وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

خاطب الليل لأنه قد جعله ليلاً حيوانياً له صلب وأعجاز
وصدر، وهذا الحيوان المتموج يدخل مع الإنسان في مغالبة
يحاول فيها الليل/ الحيوان أن يداهم الشاعر بجسده الضارب،
ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على
هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان منادياً إياه بأن ينكشف
وأن ينجلي. والانكشاف فعل من أفعال النص حيث إن النص
كشف وإظهار- كما أشرنا أعلاه- ولكن الانكشاف والإظهار
النصوصي هو إفصاح عن المشكل وإشارة إليه، ولهذا فإنه لا
يفضي إلى حلّ المشكل ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن
المشكل، ولذا جاء الإصباح ممثلاً لليل في ابتلائه وهمومه عند
امرئ القيس: وما الإصباح منك بأمثل. فإنجلاء الليل مثل انجلاء
النص لا يؤدي إلى الحل والخلص ولكنه يكشف ويفصح عن
بلاء الشاعر ومحتته. وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحرّكه بالقول
ومخاطبته لليل بوصفه كائناً حياً متحركاً، يتحرك هنا مثلما نام في
حكاية التكاذيب، والحركة والنوم كلاهما فعّالان من أفعال الحياة
مما يستتبع نطق الحي ومخاطبته.

من هذا نرى أن العربي قد جعل الأشياء تتكلم، بما فيها
الجماد والحيوان الأعجم، وقام هو بالتحدّث إليها ومخاطبتها، كما
فعل امرؤ القيس مخاطباً ليله الحيواني، ثم إن العربي راح يقرأ

ويفسّر لغة الأشياء حيث قرأ النجوم وفسّر حركتها، وتفاعل مع حمحممة الفرس وتعبيره (من العبرة، بفتح العين)، وهذا تقليد عربي عريق ابتدأ مع بداية المعهود من موروثنا، ولم يزل فاعلاً مستمراً حيث تتكلم الأرض بالعربية، وحيث تتكلم الحصاة الرقطاء، كما تروي عجائزنا في القرى والأرياف وذلك حينما كان كل شيء يحكي⁽⁴⁴⁾. وهذه جملة تردّها العجائز اليوم مثلما كان الأعراب يقولونها في عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم.

إذن هناك لغة وهناك منطق. وليست المشكلة في (وجود) هذه اللغة وحدوثها. ولكن المشكلة في إدراكنا لها وفي مقدرتنا على قراءتها. وهذا الإدراك وهذه المقدرة لا يحدثان إلاّ بموهبة تستطيع القفز على حدود الاصطلاح القاطع، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله سليمان ولأبيه داود حيث أعطاهما الله علماً نورانياً من عنده تعالى وفضلهما في ذلك على كثير من العالمين. ومن هذا العلم معرفة سليمان لمنطق الطير والنمل. وهي لغة تختلف عن لغة البشر وتفترق عنها، وابن كثير يقول بخطأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان ميزة أو فضل على غيره، (ولكن الله سبحانه كان قد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور في الهواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها)⁽⁴⁵⁾. ومن هذا الفهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس من قبيلة يقال لهم بنو الشيصان، وأنها كانت عرجاء)⁽⁴⁶⁾.

أما داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه

وكذلك الجبال، ويقول ابن كثير في تفسيره الآية ﴿إِنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشي والإشراق، والطير محشورة كل له أواب﴾ يقول إن الطير إذا مرَّ به وهو سابح في الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الطير الذهاب بل يقف في الهواء ويسبح معه وتجيئه الجبال الشامخات ترجع معه وتسبح تبعاً له⁽⁴⁷⁾، وتظل الطير محشورة أي محبوسة في الهواء ما دام داود يترنم وذلك لطيب صوته في القراءة حيث وهبه الله جمالاً. وجمال اللغة في صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجامدة كلها تسبح ربها وتنزهه بلغة تخصها فهمها سليمان، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيما ورد في الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا لهم تسبيحاً كحنين النحل، ونهى عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقتها تسبيح)⁽⁴⁸⁾ ولقد أكدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسماء حتى الجماد لله تعالى⁽⁴⁹⁾ والتسبيح لغة خاصة تفهم فهماً خاصاً بنعمة خاصة. ولسنا في هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر - بدلاً عن الجذع - ذهب إلى المنبر، فحنَّ الجذع فأثاه فاحتضنه فسكن، فقال: (لو لم احتضنه لحنَّ إلى يوم القيامة)⁽⁵⁰⁾. وفي روايات أخر تقول إن الجذع خار من البكاء حتى تصدَّع وانشق وسمعه أهل المسجد، ولم يهدأ حتى لطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن.

وهذا جذع شجرة يابس يحسب ميتاً ولكنه حيّ له شعور وحسُّ يألف ويحب ويشعر بالفقد والحرمان، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه.

وإذا ما قال العرب إن كل شيء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سنداً قوياً من الآثار الدينية في القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما منّ عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها.

وما دما قد دخلنا في أمر المعرفة اليقينية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردد اليوم في الدراسات العلمية الحديثة، التي تقول بوجود جهاز عصبي في الأشجار به تحسّ وتدرك ما حولها من العالم، وتتفاعل إيجاباً أو سلباً مع نوايا الناس في تعاملهم معها.

وفي جنوب أفريقيا وجد العلماء أشجاراً تتبادل المعلومات فيما بينها، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار في الغابة، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمي أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمتار. وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء. وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سببية مترتبة تؤدي به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها.

ومن هنا فإن: كل شيء يتكلم.

وهذا قول قاله الأعراب وتقوله الخرافات والحكواتيون، مثلما يقوله الشعر. ويجد هذا الزعم الشعري مصداقاً وتصديقاً له ببعض ما ورد في الآثار اليقينية، وما يرد في العلم الحديث. فاللغة إذن هي الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلا جزءاً من هذه الظاهرة.

5- التكاذيب بوصفها جنساً أدبياً:

يرى بعض الدارسين الأوروبيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربي، وذلك في رأيهم لأن العرب جنس بشري موهوب في صناعة الكذب⁽⁵¹⁾.

وهذا قول لا يأتي مأتى الذم والإهانة ولكنه ورد في مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائي وعلاقة ذلك باللاحقية، - أو حسب لغة المبرد - بالكاذيب. ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحاً في أن التكاذيب فن أدبي ومهارة إبداعية.

ولقد جعل (لاكان) الكذب - حداً من أهم الفروق ما بين لغة الحيوان ولغة البشر، حيث الأخيرة تتصف بمقدرتها الخاصة بالكذب⁽⁵²⁾.

وإن كان الكذب أساساً فنياً للرواية، وأساساً اصطلاحياً في التفريق بين الحيوان المحدود الموهبة في قدرته والإنسان الموهوب في إبداعه اللغوي، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطاً أدبياً يجب استقصاؤه والنظر فيه.

على أن الموهبة هذه لا تخص العرب - وحدهم - بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسجل مع فن الكذب بوصفه بلاغة وإبداعاً، وأسطورة هيرمس التي تنسب إليه البلاغة والتجارة والاتصال، والبلاغة هي له لأنه تمكن من مهارة الكذب وهو في المهد وعمره يوم واحد، إذ سرق قطيع غنم من أبوللو بعد ولادته مباشرة، وفي الغد أنكر هذه السرقة قائلاً كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس. ثم راح هيرمس المولود تَوّاً يستخدم مهارته في

الكذب والحيلة فخدع السلحفاة وجعلها تتبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قيثارة⁽⁵³⁾. وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة. وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغوية حاذقة.

ومن هنا تتأسس علاقة عضوية فيما بين الكذب وفن الرواية، وتتعزّز هذه الصلة في أدب أمريكا اللاتينية حيث فن السرد يأتي متشابهاً تمام الشبه مع التكاذيب ويبرز الشاعر والناقد الأرجنتيني بورخيس بابتكاره لجنس أدبي هو: (fiction)، وهي حكايات على شكل (مقالة قصصية) تعتمد على تكثيف الوهم والحلم البشري وتُبنى بناء تهكيمياً تمتزج فيه السخرية بالعبرة، وأصدر بورخيس مجموعة من هذه الحكايات عام 1944⁽⁵⁴⁾ فيها تتكشف الحاجة الإنسانية إلى تصور عالم تخيلي فانتازي مرغوب ومستحيل، يعتمد الشاعر في هذا العالم إلى إحداث تعايش داخلي فيما بين الفانتازيا والمحسوس⁽⁵⁵⁾. ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية.

وهذا يفضي بنا إلى القول إن الكذب بمعناه المصطلح عليه في المبحث الأول أساس للرواية وفن السرد مثلما هو أساس للشعر. ولولا هذا الأساس لما كانت الرواية ولا كان الشعر. وتأتي (التكاذيب) لتكون فرعاً لذلك الأساس. وهي - هنا - جنس أدبي متفرع عن الكذب الاصطلاحي ذاك، وهذا الجنس ينافس الأجناس الأخر كالشعر والرواية، وكلها فروع لأصل واحد. ومع منافسة التكاذيب لهذه الأجناس فإنها تغذيها دون أن تذوب فيها. وهذا بورخيس يبتكرها يبتكرها فناً يستقل بمصطلحه. كما أن حكاية

التكاذيب - عندنا - بعناصرها الأربعة صارت أساساً للشعر من خلال تحرك هذه العناصر فيه. فالليل والفرس والسهم والطبي كلها قيم شعرية غنية في موروثنا الشعري. ولو نزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر. وإنه لمن الممكن جداً أن نقرأ وأن نفسر الشعر العربي كله من خلال هذه العناصر الأربعة. فهي له ولنا مفاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتحيل إليه.

ولأن التكاذيب أساس تكويني في الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجد يصبح شرطاً لفهمنا لها من جهة، ثم لإعطائها حقها المعنوي من جهة ثانية، بوصفها جنساً أدبياً له شروطه الخاصة في الإنشاء وفي القراءة وفي التفسير.

ولنعد - مرة أخرى - إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابان وحيث النص، وسوف نرى هنا أن هذه الحكاية لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة، مما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر. ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح، وأنها لا تقوم على المخادعة والتحايل المسلكي، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول، ولا أحد منهما يخادع الآخر أو يضحك عليه. وهي لا تقوم على التزييف ولا على استغلال المتلقي، وليس من وراء إنشائها أي مصلحة مادية أو شخصية.

وبما أنها ليست كذلك فهي إذن نشاط لغوي تخيلي له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهارة والفتنة والذكاء. فهي - إذن - تماثل الشعر، كما يعرفه الجرجاني في أنه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له)⁽⁵⁶⁾.

تلك شروط الشعر، ولا بدّ أنها أيضاً شروط التكاذيب مما يجعلها جنساً أدبياً مثل سجع الكهان وهو فن أدبي، ومثل المقامات وهي فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظرفية والبديعة. وتكون التكاذيب جنساً مثل هذه الأجناس تغذي الأجناس ولا تذوب فيها.

وإن كان لكل جنس وظيفة، حسب مفهوم آيزر عن وظيفة الإشارة ممّا يسبب وجودها، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث إنها نص يفصح ويكشف، وفي الوقت ذاته نص يعبر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجلي من خلال اللغة، ليحفظ للإنسان موقعاً في دورة الحياة يدوم هذا الموقع ما دامت اللغة. ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقاً للمسكوت عنه وتشجيعاً للنفس المكسورة كي تصلح كسرهما بالنص. وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنساني عن الذات الإنسانية، فهو إعلان حياة وحيوية ضد العنة اللغوية والعجز الإنشائي. وفيه يأتي الخيال كفعل إبداعي لتخليص الإنسان من مشكل (العنة). وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفي والذاتي. ولا يقف الأمر عند حدود المبدع الأعرابي، ولكن التكاذيب تهبط علينا نحن المتلقين بما إنها لغة إنسانية تأتي إلينا وننفل بها كجزء منّا (تعبير عنّا) وكصورة لنا تهجس بهواجسنا وكأنها علمنا الأول، زمن طفولتنا وزمن خيالنا وأحلامنا. هي لنا العتق والإنطلاق وعبور الظرف والمشكل. والتكاذيب إذ تعبّر عن خوف الأعرابي من الليل ومن الجوع فهي في الوقت ذاته تحرير وانعتاق من الليل ومن الجوع، من القحط

والجفاف، حيث تصبح اللغة المبدعة بديلاً للظرف الجامد. ووظيفة النص هنا لن تكون تطهيرية، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العاطفي بواسطة إرضاء إحساسه المعبر عنه، ولكن الوظيفة تتأني من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصر خيالي فعال يرتقي بالذات المبدعة، بعد أن كانت هذه الذات تعاني من عناصر الإحباط المدمرة. وهذه الوظيفة تفعل بالقارئ مثلما تفعل بالمبدع.

وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنساً أدبياً متميزاً بنفسه ومختلفاً عما سواه. وهي تملك هذه الأهمية لأنها تنطوي على تاريخ غني من التعبير المجازي، والمجاز هو الأصل الإبداعي، ولذلك فإن التعبير المجازي يصبح تاريخاً للذات المبدعة، ويكون علامة عليها، مثلما أنه وجود مستمر لها يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها في وحدة تفاعلية مشتركة ما دام النص وما دامت القراءة. والوجود الذي من الممكن أن يكون مفهوماً هو النص كما يقول جادامر⁽⁵⁷⁾. وبذلك يكون النص تبييناً وإظهاراً، وكل مُظهر فهو منصوص⁽⁵⁸⁾.

وكما يقول عمر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)⁽⁵⁹⁾ فإن التكاذيب هي تاريخ الوعي الأعرابي، والكشف عنها هو كشف وإظهار للذات الأعرابية المنطوية خلف النص، وبذا تكون هي أصح علم أعرابي لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم. لا بوصفها حقيقة، فهي ليست حقيقية وليست واقعية وليست وثائقية، إنها كل ما هو (ليس) فهي (أل - ليس) المغاير والمختلف، هي الغائب والمفقود وهي

الذات تبحث عن ذاتها. أو لنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هي الذات
الأعرابية حينما تزيف ذاتها وتلغي واقعها، لتضع بدلاً عنه واقعاً
وهمياً لا وجود له إلاً باللغة. وهذه التكاذيب هي هذا الوجود
المبتكر بكل ما فيه من طيب وطهارة وحب وامتلاك، حيث صار
الظبي رمزاً لذلك كله، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلباً يتطلع
إليه المبدع، وتحول النص بعد ذلك ليكون هو الظبي النافر الذي
يحتاج إلى سهم سحري ليأخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيراً.

الهوامش والمراجع

- (1) المبرد: الكامل 548/2 - 550 (تحقيق زكي مبارك) مطبعة البابي الحلبي، القاهرة 1937م.
- (2) من أجل التمييز اصطلاحياً بين الدالتين الصريحة والضمنية، انظر: عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير 124 - 136، النادي الأدبي الثقافي - جدة 1985م.
- (3) من قولهم (فضا المكان يفضو فضواً) إذا اتسع فهو فاض: الزمخشري أساس البلاغة. مادة (فض و).
- (4) الزمخشري: الفائق في غريب الحديث، 250/3، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. نشره عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
- (5) ابن فارس: الصحابي 58، تحقيق السيد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1977م.
- (6) الزمخشري: الفائق 250/2.
- (7) السابق، (انظر القاموس المحيط مادة - كذب -).
- (8) الزمخشري: الفائق 252/2.
- (9) القاموس المحيط، مادة (كذب).
- (10) السابق.
- (11) الزمخشري: أساس البلاغة 539، دار صادر، دار بيروت، بيروت 1965.
- (12) ابن فارس: الصحابي 59.
- (13) الزمخشري: أساس البلاغة 539 (انظر القاموس مادة - كذب -).

- (14) الجرجاني: أسرار البلاغة 347، تحقيق هـ. ريتز، مطبعة وزارة المعارف استانبول 1954م.
- (15) السابق 249 - 251.
- (16) ابن فارس: الصحابي 466.
- (17) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين 137 تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952م.
- (18) ابن فارس: الصحابي 466.
- (19) ابن سلام الجهمي: الطبقات 25/1 تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة 1974م.
- (20) ابن فارس: الصحابي 58.
- (21) السابق.
- (22) ثعلب: مجالس ثعلب 10/1 تحقيق عبد السلام محمد هارون دار المعارف بمصر 1969م.
- (23) عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير 326.
- (24) عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانتباهية خاصة: انظر السابق ص 7.
- (25) عبد اللطيف اللعبي: حرقه الأسئلة 10 - 11 ترجمة علي تيزلكاد دار توبقال، الدار البيضاء 1986م.
- (26) انظر:
- S.Schneiderman: Art as Symptom p. 209 (Criticism and Lacan. ed. by P.C. Hogan and L. Pandit. the University of Georgia press. Athens and London 1990.
- (27) انظر:
- The Foucault Reader 102 - ed. by P. Rabinow. Pantheon Books, New York 1984.

(28) أوردتها الدكتور عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، ص 257، وكالة المطبوعات، الكويت 1979م.

(29) للتفريق الاصطلاحي بين الشاعرية والشعرية أنظر: الغدامي، الخطيئة والتكفير 19 - 22.

(30) عن ذلك انظر:

The Future of Literary Theory 209 - 211 ed. by R. Cohen

Routledge, New York and London 1989.

(31) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء قبل الإسلام، 226، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986م.

(32) السابق. وانظر على البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 63 وما بعدها.

(33) الثعالبي: ثمار القلوب 408، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف، القاهرة 1985 م.

(34) السابق 409، وانظر مجمع الأمثال للميداني 93/1.

(35) الزمخشري: الفائق 27/2.

(36) السابق 374.

(37) را:

Norris C: Deconstruction, theory and practice 123. Methuen, London and New York 1982.

(38) الأرض بتكلم عربي: أغنية مصرية قبلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلي، وغناها سيد مكاي بلحن شرقي وصوت احتفالي يحتفل بالأرض وعروبته وإرادتها في التحرر والعودة إلى الجسد العربي.

(39) المبرد: الكامل 548/2.

(40) السابق. وانظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ص 17 وما

- بعدها، المطبعة الأميرية، بولاق 1308هـ.
- (41) الميداني: مجمع الأمثال 354/2 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د.ت.
- (42) السابق.
- (43) المبرد: الكامل 551/2.
- (44) الحصة الرقطاء رمز يستخدم في الحكايات الشعبية في القصيم، وينسب إلى هذه الحصة أفعال الكلام وكشف الأسرار.
- (45) ابن كثير: تفسير ابن كثير 358/3، دار الفكر، القاهرة، د.ت.
- (46) السابق 359.
- (47) السابق 29/4.
- (48) السابق 42/3.
- (49) السابق 297.
- (50) ابن ماجة: السنن 259/1 تحقيق محمد مصطفى الأعظمي. نشره المحقق، الرياض 1403هـ=1983م.
- (51) را:
- T. Todorov: Introduction to poetics 18 University of Minnesota press, Minneapolis 1981.
- (52) المرجع المذكور في الهامش رقم 26 ص 15.
- (53) نفسه ص 209، 221 وانظر أيضاً:
- New Larousse Encyclopedia of mythology. 123 Hamlyn. London. 1974.
- (54) را:
- J. Cuddon: Literary Terms 271. Penguin Books, London 1979.
- (55) مورينو: أدب أمريكا اللاتينية 307/1، 315، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد. عالم المعرفة، الكويت 1987م.

- (56) الجرجاني : الوساطة 15 .
- (57) بوبنز: الفلسفة الألمانية الحديثة 81 ترجمة فؤاد كامل. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلاً عن كلمة اللغة في الإقتباس.
- (58) مجالس ثعلب 10 .
- (59) ابن سلام : طبقات 24/1 .

الفصل الرابع

انتحار النقوش - الصوت أو الموت

«لا يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت».

حمزة شحاتة

1 - تنوير / أو/ تعقيم :

«وتنتحر النقوش... أحياناً»⁽¹⁾، هذا هو الديوان الجديد للشاعر سعد الحميد، وهو يأتي بعد ثلاثة دواوين شعرية تتألى صدورها منذ عام 1977م حيث صدر أول أعماله (رسوم على الحائط). وتلاه (خيمة أنت والخيط أنا) عام 1987م و(ضحاهما الذي) عام 1990م ثم هذا الأخير عام 1991م. وهذه تجربة شعرية امتدت أربعة عشر عاماً. وهذا هو العمر الزمني الافتراضي لمقروئية شعر الحميد، متمثلاً في مجموعات مدونة. ويسبق ذلك ويجاريه وجود آخر في الصحافة السائرة.

وشاعر بهذا الرصيد الشعري والقرائي لا بد أنه قد قاتل نفسه وتاريخه الشخصي قتالاً عنيفاً من أجل أن يعلن عن (انتحار النقوش) وهو إذ يعلن ذلك فإنه يقدم نفسه ويقدم تجربته تقديماً صادماً ويكاد أن يكون الفعل نفسه انتحاراً فهو أشبه بعازف الناي حينما يعلن انكسار نايه.

هذا سؤال مبدئي من أسئلة النص. والجمله هذه ليست مجرد إعلان خارجي عن ديوان شعري. إنها عنوان النص وعلامته الأولى، وهي الرابط الذي يربط ما بين القارئ والنص. فكأنها عقد وميثاق يقدمه الشاعر إلينا لتتواطأ معه على هذا العنوان بوصفه قيمة دلالية وشفرة نستفتح بها الديوان ومن ثم نفسره بها، أو نسائله عنها.

ومن هنا فإننا سوف نتوقع نصاً كاشفاً وسوف ننظر إلى النص بوصفه إعلاناً أو بياناً مأساوياً تراجيدياً عن انتحار النقوش، وعن الحين أو الأحيان التي يحدث فيها هذا الانتحار، وكيفية حدوث ذلك على يد شاعر ذي رصيد شعري لا يسهل التخلي عنه أو التضحية به.

على أن وقوف الشاعر على انكسارات النص وتهشم اللغة صار واحدة من علامات القصيدة الحديثة، ومن الممكن أن نعرض هنا لحالات ثلاث نرى فيها وجوهاً لهذه العلامة الدالة، وهذا أحمد مطر يقول⁽²⁾:

«مأساتي أثقل من لغتي

زاد الثقل

زاد الثقل على كلماتي

زاد الثقل

... وتكسر ظهر الكلمات».

ونزار قباني يقول⁽³⁾:

«أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها

فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كفن»

أما أدونيس فيختار اللاجواب كإعلان عن الحالة :

«منذ أسلمت نفسي لنفسي وساءلت
ما الفرق بيني وبين الخراب؟
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر
لا جواب»⁽⁴⁾

هذه اللحظة الشعرية العجيبة التي فيها يتكسر ظهر الكلمات
بين يدي الشاعر، فيحاول الشاعر أن يحرق كل النصوص التي
تغطي جسده، من أجل أن يعيش أقصى وأجمل معاش شعري هو
أن لا جواب.

وهذا الأجمل والأقصى لا بدّ أنه - أيضاً - هو الأقسى والأشد.
وهو ما سنحاول البحث عنه لدى الحميدين في ديوانه هذا. وحينما
نقول إن الأقصى والأجمل هو الأقسى والأشد فإننا نعني أنه اللحظة
التي تتجلى فيها الحقيقة للشاعر ليعرف أن: لا جواب. ويرى
حينها ما رآه حمزة شحاتة حينما قال: (لا يعطي تفسيراً تاماً للحياة
غير الموت)⁽⁵⁾.

فما هو - إذن - لا جواب الحميدين؟ إذ لم نعد نطلب جواباً،
ولكننا نطمح إلى معرفة ما هو أقصى وأجمل من ذلك، إلى معرفة
اللاجواب في هذا الديوان الصغير حجماً والكبير دلالة.

والديوان ينطوي على قصيدة طويلة واحدة مكوّنة من خمسة
وعشرين مقطعاً، وكل مقطع يتكون من نصين أحدهما مدور

والثاني موَّشَح. وكلاهما - وكل القصيدة - من بحر الكامل حيث يحدث تدوير التفعيلات في المدور وتمتدد الجملة الشعرية لتبلغ بضعة أسطر على مدى بضع وعشرين تفعيلة، ينساب منها النص انسياباً إيقاعياً ودلالياً حراً. ولا يلتزم إلا بروي واحد في نهاية النص المدوَّر وهو حرف النون في كافة مدورات القصيدة.

والتوشيح يأتي تالياً للتدوير وهو قفلة تلحق كل نص مدوَّر وفيه يلتزم الشاعر بمنهوك الكامل ويلتزم بنظام للروي هو أ - أ - أ - ب ويثبت على هذا النظام في كل توشيدات القصيدة وإن تحرَّر في اختيار حروف الروي ما بين توشيح وآخر ولكن على النظام نفسه. ويجمع ذلك كله عنوان واحد هو عنوان الديوان: وتنتحر النقوش أحياناً.

ولقد يمكن قراءة القصيدة مقطعاً مقطعاً وكأنها مجموعة قصائد، والأمر متاح لمقدور كل مقطع على الاستقلال الدلالي بذاته، ولكن القصيدة تكتمل - دلالياً - وتتكامل مع عنوانها إذا ما قرئت كاملة وأُخذت بوصفها وحدة شعرية واحدة. وهذا ما سنفعله هنا - إن شاء الله - والنص كاملاً منشور في ذيل هذه الدراسة.

2- أفق التوقع/أو/ قلب السحر على الساحر:

حينما أقول إننا نطلب من الحميدين الأقصى والأجمل فهذا يعني أنني أضرب مباشرة على مفهوم (أفق التوقع) وهو المفهوم الذي طرحه أصحاب نظرية الاستقبال (Reception Theory)، وبالذات هانز روبرت ياوس (Jauss) الذي طرح هذا المصطلح كأساس للقراءة والتفسير. ومن ثمة كأساس لإبداعية النص. وهو

مفهوم يضع منظومة التوقعات والإفتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما - قبل الشروع في قراءة النص - وهي فروض وتصوّرات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصوّرات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصوّرات التي تشكل (أفق التوقع) وتتكون هذه التصوّرات من سياق الجنس الأدبي، ومن اللغة الشعرية، ومن النمط السردى، ومن الحاصل الأدبي. ويأتي النص المقروء إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعديلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نفساً كاملاً. وبناء على ما يحدث تبعاً لذلك فإنه من الممكن فحص النص الأدبي على أساس ما سمّاه ياوس (بالمسافة الجمالية) *esthetic distance* - وهو عن مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء، حيث يسمو النص إبداعياً حسب حجم هذا الاختلاف ويتراجع إبداعياً حسب اقترابه من التوقع، مما يجعل الاختلاف والمشكلة - حسب مفهومنا نحن - أساساً لإبداع النص المختلف، وتراجع النص المشاكل.

ولذا يلزمنا كما يقول ياوس أن نقرأ النصوص في مواجهة الطبع (*against the grain*)، وإذا ما عكسنا النص في مواجهة المطبوع في أذهاننا عنه فإننا سوف نتبين ما هو جاهز ومعاد فيه وما هو منجز إبداعى، وستبين مدى (المسافة الجمالية) فيه بين ما هو متوقع وما هو خارق للتوقع. «والتجديد - وحده - ليس هو المعيار الوحيد على أدبية الأدب - كما يقول ياوس - لأن النصوص تطرح وجوهاً مختلفة في أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القراء»⁽⁷⁾.

والعبرة هي في رد الفعل الراديكالي الذي يحدثه نص ما على قارئ ما.

هذا قد يجعل يابوس قريباً من الشكلية الروسية، أو ربما يجعله مطوراً لمصطلح (كسر التوقع) وموسعاً لدائرته، لكي يكون مبدأً مرناً لا يقف - فحسب - عند حدود الإنزياحات الأسلوبية المفردة، ولكنه يتسع لكي يكون نظرية في القراءة وفي التفسير، وربما في تفسير التفسير، خاصة عندما نقيس فهم فئة من القراء لنص ما، حينما نقيس ذلك بما وقع في نفوسهم من توقعات وجّهت فهمهم وتفسيرهم لذلك النص. من هنا فإن أي تغيير في أفق التوقع يحدث معه تغيير في النص. على الرغم من ثبات النص. ومن هنا فإن (أفق التوقع) هو نظرية في التفسير تدور حول تغيرات المدلول. بينما (كسر التوقع) عند الشكليين هو ملمح أسلوب يوقف عند الدال. وإدراكه يصبح أمراً ثابتاً، بينما (أفق التوقع) يظل متحولاً ومتغيراً مع تحول وتغير القراء. وهذا ما يجعله يتقارب مع مفهومنا عن (المشاكلة والاختلاف). وهو مفهوم عالجنه في مواطن أخرى ليس هذا مجال تكرارها.

ولكن مجالنا هو سبر ديوان الحميديين الذي بين أيدينا الآن على معيار (المسافة الجمالية) استناداً إلى أفق التوقع المتشّء فينا عن تجربة الشاعر وعن شاعريته.

والتوقع ينشأ عندنا من مدخلين يفتحهما هذا الديوان ويفرضهما وهما:

1- عنوان الديوان: وتنتحر النقوش... أحياناً.

2- اسم الشاعر: سعد الحميديين.

وهذان هما المادتان المعرفيتان اللتان نجدهما على صفحة الغلاف، وهما أول ما نجد وما يتفاعل معنا. ومن هنا فإنهما يضربان داخل الذاكرة، ومن هذه الذاكرة يتم جلب الرصيد المخزون عن الشاعر من جهة وعن جملة العنوان من جهة أخرى. وأنا - هنا - لا أخرج عن النص إلى مؤلفه، إذ ما زلت أقول مثل رولان بارت بمفهوم موت المؤلف ونصوصية النص. ولكن نصوصية النص تقتضي وتستدعي السياق الأدبي الذي يدور فيه هذا النص، ولقد عرضت من قبل إلى نوعين من السياقات هما السياق الأكبر والسياق الأصغر⁽⁸⁾. والأخير يعني ما لدى الشاعر من رصيد شعري، بينما الأول هو السياق الأدبي للجنس الشعري الذي ينتمي إليه النص، وهما معاً أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره. وحينما أقول - هنا - إن اسم الشاعر يحدث لدينا نوعاً من التوقع فإنني أعني السياق الخاص المتمثل في المجموعات الشعرية التي نشرها الحميدون على مدى أربعة عشر عاماً فتكون له في ذاكرتنا رصيد خاص. وسوف يتم حضور هذه الذاكرة بمجرد أن نشاهد اسم الشاعر على غلاف هذا الديوان، ومن هنا يحضر التوقع الذي سنقوم بإحداث معارضة بينه وبين الديوان لنكشف عن المسافة الجمالية بين ما نتوقعه وما نجده.

وسأبدأ الآن بالثاني وهو ما يجلب رصيد الشاعر عندنا، - على أن القارئ الذي لا يعرف هذا الشاعر لن يحدث له ما يحدث لنا من توقع، ولذا فسيكون استقباله الشعري حراً ومتحرراً من أفق التوقع -.

وتجربة الحميدون الشعرية برزت في ثلاث مجموعات ذكرناها

أعلاه، وهي تقدم لنا شاعراً اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة. فهو يكتب القصيدة لكي يهز اللغة من جذوعها، ولكي يكسر علاقاتها الداخلية، ويسعى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها، وهذا فعل جعل أحمد كمال زكي يشبه الشاعر بادونيس⁽⁹⁾. ولا اعتراض على هذا التشبيه، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حدود التقليد. لأن الحميدين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفية من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية. وهي تشير إلى أن الشاعر - مثله مثل محمد حسن عواد - قد جعل القصيدة موقفاً وموعداً مع التجريب: تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها، ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوي نصوصي ربما يكون ناقصاً، لا يهم. والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانيات غير المستكشفة وهذا جعل الحميدين واحداً من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم، وظلّ واحداً من المعجربين الجريئين، في النص الشعري الحديث. ولسوف نتوقع - هنا - شيئاً من هذا التجريب الجريء كما نجد في مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته. غير أننا نفاجأ بديوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخلى عن التجريب في الأشكال والصيغ، وتعتمد شكلاً شعرياً مقبولاً ومتعارفاً عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيح، ثم تتواضع مع اللغة مواضعة تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة:

أنا وأنت في خباء الخدر/قالوا

عاشقين/قد قُذِّبَ قلب كليهما من جذع

باسقة العواطف، أصلها في العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين.

ولكن هذا التسامي لا يجعل العاشقين في قمتها المتوخاة بل
يزلزل الجبل من تحتها في نهاية القصيدة - كما سنرى لاحقاً -.

إذن الشاعر ينتقل نقلة نوعية في تعامله مع النص الشعري من
حيث علاقته مع اللغة.

وسمات تجربته الشعرية لا تقف عند هذا فحسب، بل إن من
أبرز ما تمخضت عنه تجربة الحميد بن أشياء منها تضميناته
الصريحة للنص الشفاهي المتمثل بالشعر الشعبي والمصطلح
الشعبي والرقصات الشعبية، مما هو مبثوث في قصائده على شكل
صريح وبارز. فالنص عنده يقوم على تداخل نصوبي مكشوف
تدخل فيه مقاطع شعرية شعبية، إضافة إلى المفردات العامية
المبثوثة وسط الأبيات، مع الإشارات المعلنة عن الرقصات الشعبية
كالمجرور والمسحوب والهجين. ويتداخل النص الأصلي مع
النص المقتبس في دخول وخروج متواتر. وديوانه (رسوم على
الحائط) يكشف عن ذلك بمجرد القراءة، ويضاف إلى ذلك حضور
النص التراثي في اقتباسات صريحة. وصفة الحضور الصريح -
إذن - هي السمة البارزة لدى الحميد بن، حيث تعودنا أن نجد عنده
الجرأة البالغة ضد اللغة، ونجد معها النص التراثي متداخلاً مع
هذه اللغة المهمشة، ثم نرى اقتباسات من الشعر الشعبي، مع
إشارات إلى مفردات عامية تتغلغل داخل كلمات النص الفصيح،

ومعها نجد أسماء الرقصات الشعبية تنشر نفسها فوق سطح النص . وكل من قرأ الحميدين من قبل ترسب في ذهنه صورة هذه المنظومة التركيبية بحيث إنه يتوقع مشاهدتها مرة أخرى في ديوانه الجديد هذا، بوصفها سياقاً خاصاً كونه الشاعر فينا عن شعره .

ولكن هذا الديوان يصدّم ذلك التوقّع إذ لا نجد فيه أي حضور صريح لهذه العناصر . وتتحول هذه كلها إلى نوع جديد من التداخل الضمني، فالرقصات الشعبية تغيب عن سطح النص ولكنها تتسرب إلى تمفصلاته الداخلية، ولن تجد ذكراً للمجرور والهجين، ولكنك ستجد إيقاعاتهما ومفرداتهما في توشيح النص وستجد النص يرقص رقصة المجرور ويغني الهجيني وهو يقول:

ضباقت بنا الساحات

لا ظل لا واحات

والرمل في الراحات

نمشي على الأربع

هذا النص عامي فصيح، فيه إيقاعات شعبية لا تختلف عن العروض (منهوك الكامل)، وفيه مفردات فصيحة/عامية . وبإمكاننا أن نرقص عليه رقصة المجرور أو أن نهيجن عليه من فوق ظهور الإبل . كما بإمكاننا أن نقرأه قراءة شعرية فصيحة . إنه هنا يقوم بتفصيح العامية، وتعميم الفصحى، وكأنما قد وصل إلى صياغة حلّه النهائي مع مشكل التعبير والإفصاح . ولكن هيهات، إن النص النهائي يقول غير ذلك كما سنرى .

ويتكرر هذا النمط التوشيعي مع كل مقطع من المقاطع

الخمسة والعشرين، أي أننا نجد خمسة وعشرين توشيحاً مثل هذا، ومعها مثلها من النصوصات (أو النصيصات) المدورة.

فالشاعر - إذن - يدخل في اشتباك من نوع جديد مع نصّه وتجربته. إذ لم يعد ذلك المعجب الذي يوقف نفسه على جملة الشعرية واحدة واحدة لكي يستنطقها بشفرة قلمه. لقد تجاوز الجملة إلى النص، وتجاوز النص المحدود إلى النص الملحمة، وتخلص من الحضور الصريح إلى التداخل الضمني، وخرج من سطح القصيدة إلى ضمير النص. فتحرّك الشعب والشعبي من داخل قلب القصيدة، ورقصت القصيدة من أعماقها وغنت. فتداخل الشعبي مع الفصيح، وصار النص وحدة حيّة تآلف فيها الاختلاف، وتوحدت العناصر وامتزجت امتزاجاً كيميائياً متجانساً. وجاء الموروث الشعري - أيضاً - وكأنه خلية حية من خلايا النص بعد أن كان - سابقاً - مجرد ضيف عزيز على النص. ولنقارن حضور امرئ القيس في نصين من نصوصه أحدهما قوله في قصيدة (رسوم على الحائط) وهي القصيدة التي حملت عنوان الديوان الأول. وكتبها الشاعر عام 1974م. يقول في أحد مقاطعها مستحضراً امرئ القيس كضيف عزيز على النص:

يجيء غناء الأوبة قبلاً - قفا نبك أو - يا فزادي

رفقاً - علامات حب يلقتها الوجد للصب

وقت الرجوع⁽¹⁰⁾

ولكن هذا الضيف العزيز يظل بين قوسين بوصفه عنصراً خارجياً في هذا المقطع. أما في قصيدة (وتتحر النقوش... أحياناً) فإننا نقرأ هذا المقطع:

يا مستجير بآخر، يكفيك مثلي/ أنني
لما استجرت بصاحبي... أصغى إليّ،
بكى / فأبكاني... فكان بكاؤنا يرخي
عليّ غلالة/ ملتفة، لما تكشف وجهها زاد
الأنين.

هنا نجد امرئ القيس يتحوّل ليكون الحميدين، وهما معاً
يستجيران ويبيكان، وتلفهما غلالة واحدة، هي شجرة الشعر
الوارفة لكن وجهها لا يشفي مثلما كان صبح امرئ القيس من
قبل، ذلك الصبح الليلي المتوحش الذي إذا تكشف للحميدين
ضاعف بكاءه وجعله أنيناً، وهكذا يبدأ امرؤ القيس ببكاية تاريخية
حيث كان فيها أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف، وجّره
الحميدين ليستتبته في نصّه هذا خلية بكائية تتجسد من داخل
النص لتنفجر بالأنين. ويتحول الضيف القديم إلى عضو حي فاعل
من داخل النص، وهنا نكون أما تجربة تعكس ماضيها، لتحوّله من
عناصر لها سمة الطارئ والغريب والضيف، إلى عناصر متفاعلة
متمازجة متجانسة ومن ثم مكونة للنص تكويناً حياً، فكأنما كانت
في السابق زينة يتزين بها النص، أو حيلة يتوسل بها الشاعر على
موروثة لكي يألّفه هذا الموروث ولا ينفر منه إذا ما رآه يتجرأ على
اللغة جرأة قد تسبب الوحشة والنفور من هذا المتجرىء.

أما الآن فهي لم تعد مجرد زينة أو حيلة، ولكنها صارت
تركيبية متألّفة فيها الفصيح والشعبي وفيها الرقصة والإيقاع وفيها
الموروث. كلها في وحدة شعرية متعاضدة تعاضداً لا يفضي بها

إلى قبول ومسالمة، ولكنه يجمعها كلها لكي تنتحر النقوش في
مشهد احتفالي دال.

وهنا نعود إلى العنصر الأول من عناصر (أفق التوقع) وهو
عنوان الديوان.

وتنتحر النقوش... أحياناً

هذه جملة عنوان الديوان، وهي جملة شعرية لا نجدها في
صلب القصيدة، ولكنها مع هذا هي العلامة والبيان الإشهاري
للنص. إذ تنصدره من جهة، وتوحي بتفسير دلالاته الكلية،
وكذلك هي علامة على رؤية الشاعر لنصّه. ومن هنا فإن جملة
العنوان تصبح جملة عضوية من جسد القصيدة تدل عليها وتتداخل
معه وتعلن عنها. كما أنها تتداخل معنا نحن إذ نستقبل الديوان
من بوابة هذه الجملة، ويحدث معها استدعاء السياق الشعري لهذه
الجملة في رصيد الشاعر في ذاكرتنا، ومن ذلك عناوين (أو
عنوانات) دواوينه الأخرى مثل:

رسوم على الحائط

خيمة أنت والخیوط أنا

وتنتحر النقوش... أحياناً

حيث نجد (الرسوم) و(النقوش) و(الخيمة والخیوط) وكلها
من وجوه تحولات اللغة من صوت منطوق إلى حرف متجسد في
نقش أو رسم (والخيمة ذات صلة تاريخية مع القصيدة منذ بنى
الخليل بن أحمد عروض الشعر على صورة الخيمة بكل ما للخيمة
من مصطلحات صارت كلها من مصطلحات العروض).

وهذا مشهد لتحوّل اللغة من النطق والصوت إلى الكتابة، وهو تحول أشغل جاك ديريدا وشغل وقته وفكره. وكذلك هو يشغل الحميدين ويجعله يقف على مشهد التحوّل هذا فيعلن عنه من جهة ويربطه بالانتحار من جهة أخرى.

والانتحار والإعلان معاً يجتمعان عند الحميدين ليكونا موقفاً حاسماً ضد اللغة، ويتجلى ذلك في قصيدة كتبها عام 1971 بعنوان (الألحان تموت معلنة)⁽¹¹⁾ فيها بوح وإفصاح عن الإخفاق ومنها قوله:

عند الصباح...
هبت على الخُشب المسندة الرياح
فقفزت نحو السور أطرق بابه
أنا وأزهاري ندق ببابه...
غرثى...
عطاش نحن...
لم ينزل مطر...

هؤلاء (الخُشب المسندة) هم فئة بشرية ورد ذكرهم في الآية الكريمة ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهِمْ خَشَبٌ مُسْنَدَةٌ يَحْسِبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتِلْهُمْ اللَّهُ أَنْتَ يَوْفُكُونَ﴾ - سورة المنافقين، آية 4.

هذه فئة ذات أجسام تثير الإعجاب، وذات لغة تثير الأسماع، فيهم جمال الجسم وجمال اللغة، ولكنهم - مع هذا - قوم جوف (خُشب مسندة) فيهم وهن وخور (يحسبون كل صيحة عليهم).

ولقد استجلب الشاعر هؤلاء ليكشف بهم عن الباب المسدود الذي ظلّ يطرّقه ولكن هذه (الخُشب المسندة) لا تصحو على طرق الطارق ولا على هبوب الرياح. من هنا ضاعت القصيدة في هذا الوسط المنافق، الوسط الجشّي، ذي الجسد الجميل واللفظ الجميل، ولكن المخبّر قبيح وواهن، ولذا فإن الألحان تعلن موتها: الألحان تموت معلنة. بعد أن أغلق الباب في وجهها.

إذن دلالة الانتحار مرتبطة بعناصر اللغة كالألحان والنقوش، وهي من علامات النص المبكرة لدى الحمّيدين. وظلّت هذه الدلالة تتسرب في تضاعيف نصوصه إلى أن وصلت إلى غلاف هذا العمل الجديد، لتكون علامة أولى عليه، ولتربط الانتحار باللغة في حالة كونها (نقشاً)، أي اللغة الكتابية (وليست الشفاهية) مما يشير إلى المأزق التعبيري الذي تتأزم فيه اللغة حينما تتحول من الصوت إلى النقش، وهذا هو الحين الانتحاري أو الأحيان الانتحارية التي يشير إليها العنوان. ومن هنا فإننا سنتوقع مشهداً انتحارياً تنتحر فيه اللغة في هذه القصيدة/الديوان. هذا هو التوقع، وأبادر فأقول إن هذه هي النتيجة الدلالية الكلية أيضاً - كما سنرى بعد قليل -.

هذا إفضاء دلالي للخيمة التي نسجها الشاعر، وللرسوم التي حفرها على الحائط فنقش منها علامة الانتحار وأعلن موت الأُلحان في عالم (الخُشب المسندة). وهو هنا يعزز التوقع ويصادق عليه. بينما كان قد كسر التوقع في عنصره الآخر.

هذه هي مأساة القصيدة التي تلبست اللغة الكتابية، ولم ينقذها توظيف النص الشفاهي وإيقاعاته، لأن التحول النصوي

لم يقابله تحوّل في الوسط الخشبي الذي يحيط باللغة،
قبل/وبعد/ وأثناء.

ولكن التحوّل في تجربة الكتابة ذاتها قد حدث - ولا ريب -
وموقف الانتحار يصير لأسباب تحدث في النص نفسه، وتتنامي من
داخله بحيث لا يكون الانتحار نهاية وإخفاقاً، ولكنه إعلان موقف
وإعلان احتجاج. والانتحار هنا وسيلة من وسائل تأكيد الذات
واستكشاف الباطن. ذاك لأنه فضح للزيف وإفصاح عن العلة
وتشهير بالعيب. وموقف الحميدين هنا يماثل موقف (جوته) حينما
يقول:

على الشاعر أخيراً
أن يكره من الأشياء كثيراً
فلا يدع من القبيح فتيلاً
يحيا إلى جوار الجميل⁽¹²⁾

إن التشهير بالقبيح والإعلان عنه يعطي الجميل مجالاً للتنفس
والتبرعم، وهذه القصيدة حينما تعلن عن انتحار النقوش (=اللغة
الكتابية) فهي تكشف عن المرض الذي أصاب اللغة فجعلها نقشاً
جامداً، ولذا فإن عودة (الصوت) إلى اللغة يصبح شرطاً وجودياً من
أجل اللغة الفاعلة، اللغة التي تفتح الأبواب الموصدة. قد أكون
هنا كشفت ما يحسن إرجاؤه إلى حينه في الآتي من الدراسة،
ولعل عذري هو قوة جملة العنوان وقدرتها على فرض دلالاتها ممّا
يجعلها بداية للنص وخاتمة له. وهذا ما جرّني إلى كلام ليس هذا
مكانه، وأعود إلى مسألة (أفق التوقع) وأقول إن السياق الشعري
للحميدين يتحوّل مع هذا الديوان من سياق كان يتكئ على بنية

الشكل، وعلى شاعرية الشكل والتداخل الصريح حيث كانت الدلالة تتوالد من اللامعنى، وشخصية النص كانت في (شكله)، وتحول هذا إلى بنية متحولة تعتمد على سياقها الداخلي بدلاً من التداخلات الصريحة، وتتكون الدلالة فيها من (شبكة المعنى) وهي شبكة ينسجها الشاعر لتفضي إلى معنى المعنى: الدلالة الكلية. فينسلخ من تجربة الشكل والتداخل ليدخل في تجربة النسيج المركب فكأنه يطبق جملة الشعرية القديمة: خيمة أنت والخيوط أنا، حيث القصيدة خيمة منسوجة من خيوط الشاعر المتمازج معها تمازجاً تكوينياً ويكون الشاعر ليس مؤلف النص، ذلك المؤلف التقليدي الذي يقف خارج النص، ولكن الشاعر هو النص خيوطاً وتكويناً ومادة. وهذا هو التمازج الذي تفصح عنه قصيدة (وتتحر النقوش أحياناً) حيث صارت نصاً انتحارياً بمعنى أنه نص استنهاضي، يستنهض ذاته كنص، لكي تكون لغته حية فاعلة من خلال توليد الصوت الحي من داخلها فجعلت الإيقاع الشعبي صرخة حياة تتكرر في كل مقاطع القصيدة.

هذا يجعلنا نقول إن التحول - هنا - أفضى إلى تغيير نوعي في (شخصية القصيدة) التي كانت تقدم نفسها عبر الشكل المهندس والتقنيات الصريحة، فصارت تفصح عن كينونتها عبر البنية الدلالية، مما جعل الدلالة بنية تركيبية تطوي على (شخصية النص) وحركة هذه الشخصية النصوصية عبر القصيدة تنامياً وارتداداً.

3- الصوت أو الموت:

1.3- قلنا إننا أمام نص انتحاري، لا بمعنى أنه يقتل نفسه،

ولكن بمعنى أن النص يستنهض ذاته من خلال هذا الخيار الوجودي الحاسم: إما الصوت وإما الموت. إن لغة الكتابة في مآزق حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها كفعل إيجابي وهذا هو (حين) الانتحار. ولذا لا بدّ للصوت من أن يعود إلى اللغة فيعود الشعب إلى النص ويعود النص إلى الشعب، ويكون الفصيح والشعبي شيئين متجانسين، بعد أن تنافرا تنافراً قضى عليهما معاً. وهذا هو الفعل الاستنهاضي الذي تتصدى له هذه القصيدة. ولن نتوقع منها النجاح لأنها ليست ميثاق عمل سياسي ولكنها فحسب صرخة حياة تحاول جلب (الصوت) وتوظيفه، ولكن بعد أن تكشف عن القبح والزيف.

وبما أننا أمام قصيدة طويلة تتكون من خمسة وعشرين مقطعاً مزدوجاً فإننا - إذن - أمام معانٍ فرعية يفرزها كل مقطع على حدة، وأمام معنى كلي يفضي إليه النص. ولن نشغل أنفسنا بالمعاني الفرعية لأنها تنبئ عن نفسها وتكشف أبعادها بمجرد القراءة، ولكننا قد نستعين بهذه المعاني الفرعية لنغزل منها نسيج الدلالة الكلية، ولنكشف عما لم يقله النص، ولكنه أسس له وتوجّه نحوه وأفضى إليه كدلالة نصوصية.

والنص يتحرك على بعدين في بنيته الدلالية الناتجة عن علاقات الفروع بالكل وهما بعد (القبح والزيف) الذي يفصح عنه النص، ثم بعد (الصوت). وسنقف عندهما وقفات استكشافية فيما يلحق من قول.

2.3 - يدخل النص من بدايته في لعبة الفضح من جهة، والإفصاح من جهة ثانية، حيث التعبير يتضمن الإدانة، وهذه صورة

للمسخ الذي تتواجه معه القصيدة:

واللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة، أو رغبة يتربصون ليملاًوا
الحجرات
والأحواش بالبهم المسخرة المجيبة للحداء . . .
مطأطي
الهامات، تعلقك، ثم تلفظ في زفير من فتات
الصمت
آلاف المطاعن . . . والطعين.

هؤلاء المتمثلون تمثلاً ممسوخاً بلا صفات تميز وجودهم
البشري، فهم قد ستروا عريهم الجسدي بالثياب. لكن هذه الثياب
(بدون إشارة) فهي مسخ يخلو من أي ميزة وبالتالي فهي بلا هوية.
وهذه صفتها الحسية: اللاهوية. أما وجدانها المعنوي فهو مسخ
آخر إذ إنها بلا (رغبة) أيضاً، فهي بدون إشارة وهي بدون (رغبة)،
مما يجعل وجودها مواتاً كالعدم وهذا الوجود العدمي يفرز عينة
بشرية ممسوخة هي هذه (البهم المسخرة المجيبة للحداء) وهي
تتمثل في هؤلاء (المطأطي الهامات) الذين لفظتهم الحياة (في
زفير من فتات الصمت).

وفي المقطع السابق على هذا نقرأ علة هؤلاء:

«المشتكون من الأنا . . .

...

والباركون على ضفاف شوارع النزوات».

هؤلاء المشتكون/الباركون يقعون في هامش النزوات خارج
أحداث الحياة ومن ثم :

«تلتهم الرياح لقاحها من خلفهم
تتورم الأنات

بالأخرى التي شاخت مفاصلها. . .»

هنا (تتورم الأنات) وتشيع مفاصل الأخرى، أما هم فباركون.
منهم السكون والموات، وتبقى كل معالم الحياة متورمة تورماً
شاخت به المفاصل.

وهذا التورم وشيخوخة المشاغل تولد عن مقطع سابق هو
مطلع القصيدة وبدايتها حيث نشأت مفارقة بين (المكان)
و(اللامكان) حيث يتراجع المكان ويلغي نفسه ليحل (اللامكان)
محله :

طاب المكان

واللامكان تمددت أطرافه

وتشابكت أوصاله . . .

تجتر خلف لعاب فكيها

مكايل الزمان على الزمان

وفي الزمان توحدت أصوات أصهار السنين

(طاب المكان) وهذه طيبة يموت المكان فيها لأنه يتوقف بعد
ذلك عن الفعل. إذ كل الأفعال التالية في النص منسوبة إلى
(اللامكان) ومن هنا فإن النص يعلن مبكراً عن (موت المكان)
ليحل محله اللامكان. والذي يطيب يموت لأنه يتوقف عن الفعل.

وبعد ذلك يأتي (اللامكان) حيث يتجسد كائناً حياً له أطراف تتمدد وأوصال تتشابك، وله فكّان يجتر بهما وبلعابهما كل مكاييل الزمان، ومن هنا فإن اللامكان يبتلع (الزمان) ويجتره مثلما أنه قد ألغى المكان وحلّ محله. وبهذا فإن القصيدة تبدأ بفضح القبح والإفصاح عنه، حيث يتسود (اللامكان) ملغياً بذلك المكان والزمان. وحينما يسيطر فهذا معناه أن النص يفصح عن عمليات الإلغاء والنفي لكل الأشياء التي نعهدها ذات فعل، وي طرح بدلاً عن ذلك أشياء هلامية تقتحم المشهد متجسدة وكأنها حيوان خرافي يشبه ليل امرئ القيس الوحشي المتمثل بحيوان ذي صلب يتمطى وينوء بكلكله بعد أن يردف بالأعجاز. وها هو (اللامكان) هنا يتمدد ويتشابك ويجتر، وله أطراف وأوصال وفكّان ومن ثمة فإنه يلغي وينفي ويحل محل الكل إذ لا زمان ولا مكان.

هنا يتأسس المطلع حيث يطلع النص علينا مفصلاً عن الإلغاء أولاً، ثم يضع أداة الإلغاء في موضع الفعل وصناعة الحدث، ويأتي (اللامكان) لكي يكون مجالاً للنص. وتجد القصيدة نفسها خارج الزمان والمكان، ويواجهها (اللامكان) ساعياً إلى ابتلاعها مثلما ابتلع الزمان وساعياً إلى إلغائها مثلما ألغى المكان. والعالم من حوالها هو عالم (اللابسون ثيابهم) ولكنها ثياب تكشف عن (العري) أكثر مما تستره، ذلك لأنها ثياب (بدون إشارة) وبدون (رغبة) ومن ثم فهي مسخ وزيف، وأصحابها هم (الباركون على ضفاف شوارع النزوات). وهذا يخرج هؤلاء من دور الفعل ويجعلهم خواء ممسوخاً ليس إلّا. وإذا خرجوا من الفعل فإنهم يخرجون خروجاً سبقهم إليه الزمان والمكان، وبذا تكتمل حلقة

الخروج والنفي والإلغاء. ويتوحد اللامكان - بعد ذلك - ليحتل مطلع القصيدة ومن ثم يحاصر ولادتها ويلاحق نموها. وإن كان هيدجر يقول (إن تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود)⁽¹³⁾ فإننا هنا نجد النص مواجهاً باللاتاريخ، ومن ثم فإن الوجود في النص يتعرض للتهديد إذا ما كان بلا تاريخ وليس من شأن (اللامكان) إذا سيطر أن يفتح باباً للتاريخ، وهذا عينه هو المأزق الذي تفصح عنه القصيدة وتفصح عنه وتعلن عن القبح الذي يحاصر الجمال. فماذا يفعل النص - إذن - وقد وقع في الحصار؟

3.3 - إذا كانت القصيدة تفصح القبح والزيف، فإنها في الوقت ذاته تتورط بالوقوع في مصيدة هذا الزيف. فاللامكان قد صار هو مصدر الفعل والتصرف بعد أن تجسد وتحكم في مطلع النص. ولذا فإن النص يتأزم منذ البداية وتتكشف من ذلك علة عنوان القصيدة (وتنتحر النقوش... أحياناً). وكأننا - إذن - أمام عليّة الانتحار وبعد إلغاء المكان وابتلاع الزمان لم يبق سوى انتحار النص.

وهذا لا يحدث عن غفلة أو جهل، بل إن النص يكشف عن (عليم) لا يصرح بصفته، وهذا ما نراه في التوشيح المقابل لمقطع (اللابسون ثيابهم) حيث نقراً:

قد كان من يجري
من بعدهم يدري
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه.

هناك إذن (درب) وهناك من يعرف هذا الدرب، ولكنه (يخفيه). وهو يخفيه لأن ذلك هو سر النص وروحه. ولا بد أن تكون الروح سرّاً. ولو تمّ كشف ذلك وإظهاره لانتهى النص عند المطلع مباشرة. ولكن عملية الإخفاء هي عملية (الإنشاء). ولن يكون النص إلاّ من هذه الوجهة، وجهة الإخفاء والإضمار وليس الكشف والإظهار.

من هنا يبدأ النص - إذن - وتبدأ الأسئلة. فما هو هذا الدرب؟ ومن هو ذلك الذي يدري به؟

هذا هو الصوت الذي تسعى القصيدة نحوه فيما أن تجده وإلاّ فالموت إذن.

والحق أن الشاعر يعيش منذ العام 1974 منتظراً هذا الصوت إذ سبق أن قال في مطلع قصيدته (رسوم على الحائط)⁽¹⁴⁾:

تجيئين قلبي مع الغيم
قلبي... تجيئين عند احتدام الرعود
وقلبي... تجيئين عند المساء
وعند بداية كل صباح
وقلبي...
وقلبي...
وكان انتظار.

والإحالة هنا إلى (غائبة) فهي تغيب مثلما أن (الدرب) يتم إخفاؤه. وهناك - إذن - وجود ولكنه غائب وخفي. بينما الظاهر والجلي هو (اللا): اللامكان واللاوجود. أما (الدرب والغائبة)

فيظلان في الخفاء، بل إنهما ليمعنا في التخفي ويسعيان إليه.
وعنه نقراً في المقطع التاسع:

«العين ترخي هديها خجلاً وينفرج الفم المحمر
عن لفظ تهتك... باحثاً عن مقود...، أو ساعد
يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين».

هذه اللغة يصارع بعضها بعضاً لكي تتمتع عن الكشف
والإفصاح ولكي تظل في الخفاء. وفي هذا الصراع تدخل اللغة
في دوامة تبدأ من خجل العيون عن النظر، واحمرار الفم وتهتك
اللفظ. ومن هذه الأفعال: الخجل والاحمرار والتهتك، وهي كلها
ارتدادات نحو الداخل وتراجع عن المواجهة، تأتي الكلمات كي
تمنع. والمنع هنا موجه ضد الكلمات نفسها. فهي الفاعل
والمفعول/الآمر والمأمور. ويتحقق حينئذ الاختفاء لأنه رغبة ذاتية
للغة. ومن ثم تصبح وظيفة الكلمات ليس المجاهرة والإبانة ولكنها
(الإخفاء)، ومن هنا صار (الدرب) خفياً والكلمات (خفية)
والمخاطبة غائبة. ولكنها مع غيابها تكلمت حيث تردّد في النص
جملة (قلتِ وقلتِ وقلتِ) فهي تتكلم من الغياب، والدرب يظهر
من وراء الخفاء مثلما أن الكلمات تفعل في الخفاء.

من هنا يصح أن نقول إن الأفعال في الغياب وفي الخفاء هي
الأفعال المؤثرة والمتتجة لأن النص هنا تولد من رحم الخفاء
والغياب.

وفي رحم الغياب التقى الشاعر معها، وهو لم يلتق معها إلا
بعد أن اكتشف أن السر في الخفاء، ولم يحدث ذلك في قصيدة
(رسوم على الحائط) لأنه توهم أن النطق المتمثل في جملة
(وقلت) وتكراراتها سوف ينتج عنه حضورها إليه، ولذا ظل ينتظر
هناك، ولم يحدث شيء في ذلك النص، ولكنه جاء أخيراً كي
يتعلم أن السر في الخفاء. وقبل هذه الحكمة الشعرية وتقبل هذا
الحل الشعري وآمن أن (الإختفاء) هو سر اللغة ومطلب
الكلمات، حينئذ التقى معها لقاء عاشقين:

«أنا وأنت في خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قدّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف، أصلها في العمق أما
فرعها/يعلو على أبصار من عرفوا/وكل
العارفين».

أما باسقة العواطف فهي التي قال عنها:

يا سدرة طالت
ونسمة طابت
حنت وما ارتابت
ميادة الأغصان

ولكن هذه لا يفصح عنها ولا تتكشف، ذاك لأن سرّها في
اختفائها، والشاعر يدرك ذلك. ولذا قال:

«لا ضير إن شاعت
في الأفق أو سارت

سيرتنا وازدادت من حولها الأقوال»

وهذه سرّ وحيد متفرد، سرّ للشاعر وحده، وهي سر لا شبهه
له :

«ممهورة قسّمات وجه حبيّتي
في كل رقة جفن أنثى
غير أن توحد النظرات
يفردها ويجعلها بلا شبه
ولا ند...»

مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء
فلا... لا يرتقين.

ما مثلها حلّت
في الأرض ما مرّت
وبعد ما ولدت
تلك التي ترقى».

هذه هي صاحبة السر التي لمّا تزل في الغياب والإختفاء ولكن
صفاتها تتكشف لنا واحدة تلو أخرى فهي :

أ - باسقة العواطف

ب - سدرّة طالت

ج - أصلها في العمق

د - فرعها - يعلو على أبصار من عرفوا وكل العارفين

هـ - توحد النظرات يفردها ويجعلها بلا شبه ولا ندّ.

هذه العميقة من جهة والباسقة العالية من جهة أخرى، هي سدرة طالت، تتشابه مع غيرها من الإناث من خلال قسّمات وجهها الممهورة في جفونهن، إلّا أن لها نظرات تفردا وتميزها وتكسر التشابه وتلغيه، فتمعن حينئذ في الاختفاء لأن الصفات ما إن تبدأ بالتدليل والإشارة إليها حتى تتراجع عن التشبيه وتشرع بوصفها بالاختلاف والتفرد. وبذا فإننا لن نستدل عليها بأدواتنا نحن إلّا إن قرّر الشاعر الكشف عنها.

هنا دخل الشاعر في السر وتغلغل فيه فامتلكه وصار فيه ومنه، وقد عرف (الدرب) ولكنه ما زال (يخفيه)، وسيظل النص ما دام في الخفاء. ولكن هل سيستمر الشاعر ويصبر على لعبته الإبداعية هذه؟

يأتي الشاعر في المقطع الثالث والعشرين وكأنه قد فرح بالسر فرحاً بلغ غايته، وحينما بلغ الغاية أخذ يتجاوز حدّه، ويطل برأسه نحو عالم المادة المكشوف، وراح يعلن عن ضيقه بالسر المخفي، وكعادة البشر في طبعهم الحاد ورغبتهم بالإعلان عن فرحتهم ذهب الشاعر ليعلن أولاً ضيقه وفراغ صبره وضجره من تحمّل السر على عاتقه فقال:

ضاقّت بنا الساحات
لا ظل لا واحات
والرمل في الواحات
نمشي على الأربع

هذه الحياة الخاصة بينه وبين السر المخفي تحوّلت إلى عبء

يضيق منه الشاعر، فقرّر في المقطع الرابع والعشرين أن يكشف سرّه وأن يعلن:

أحببتي ... أحببتي ... قلنا معاً: إنا نحب
فأوغرت كلماتنا كل الصدور
قلنا ... نحب فأوغرت كلماتنا
قلنا ... نحب فأوغرت ...
قلنا ... نحب
قلنا ببوح لا يلين.

هاه. لقد باح الشاعر ومحبوبته وأعلن كشف المغطى وفضحا السر. ولكننا نعرف من بداية النص أن الذي يكشف عنه ويفضح هو الزيف والقبح، أما الحب فهو يغطي مثلما تغطي الكلمات بعضها على بعض. واللغة تسعى إلى إخفاء نفسها وإخفاء الحب. وفي المقابل تأخذ بالكشف عن القبح والزيف. ولكننا هنا نجد أن الحبيتين (الشاعر والقصيدة) يقدمان على فضح السر وإعلانه. ولذا فإنهما يقتربان إثمًا جلاً في حق أنفسهما.

ومن يفعل ذلك فلا بدّ له من عقاب يعاقب به نفسه. وقد جاء العقاب الذاتي في المقطع الأخير حيث نقرأ -

طفنا نردّد حالمين ... وكان يحدونا اليقين
وخطى رموش العين تكبر في طريق
السادرين/ويقطع الوقت المسجي
بالمناشير المريبة/تعصف الريح
السليطة ... بالثّار على الوجوه ... وعلى
الجبين.

عدنا مع الأحلام
نسترجع الأفلام
ونقذف الأفلام
ونمزق الأوراق

خرجوا من الحلم إلى اليقين. ومثل أي حلم ينتهي حينما يتحقق. والحلم إذا صار يقيناً ينتهي ونشرع في البحث عن حلم غيره. وانتهى حلم القصيدة بتحوّله إلى يقين. وانتهى سرّها بإعلان هذا السر. وهنا جاءتهم الريح السليطة لتدخلهم في إمرة (اللامكان) وها هي شهرزاد تنطق بالسر وتكشف عنه ويقتلها شهريار إذ لم يعد لديها سر يجري وراءه.

وهنا يقذف السادرون أفلامهم ويمزقون أوراقهم:

ونقذف الأفلام
ونمزق الأوراق

هذه الأفلام والأوراق هي مادة النص المنقوش، تلك المادة التي انكشفت بوصفها نقشاً أو نقوشاً مفضوحة، ولذا فإنها تنتحر جزاء وفاقاً لما اقترفته ضد نفسها من (خطيئة) تكفيرها بالانتحار الذي حان حينه. وهذه هي الأحيان التي تنتحر فيها النقوش حينما تفضح السر وتفصح عن الاختفاء، وكما يقول جوته:

على الشاعر أخيراً
أن يكره من الأشياء كثيراً
فلا يدع من القبيح فتيلاً
يحيا إلى جوار الجميل.

إما إن عاش القبيح إلى جوار الجميل، فإن الجميل سوف يضيع وينتهي ويتلاشى.

ومن هنا فإن قصيدة الحميديين هذه تعلن الحرب على حالة الانكسار الداخلي، حينما ينكسر النص ويضعف أمام الإغراء الحسي وبريق الكشف والإعلان فيفضح سرّه، بينما دوره هو في فضح القبح والزيف - كما في مطلع النص - مع الاحتفاظ بحقه في التسامي والتعالي. ولأفإن سمو السمو وعلو الإعتلاء هو في أن تنتحر النقوش، ليكون انتحارها لغة للغة وسراً للسري يفضح القبح من جهة، وينقل النص إلى عالم آخر أسمى وأرقى من عالم المادة ذي البريق والزيف. والانتحار هنا يكون انتصاراً ذاتياً للنص الذي يربأ بجوهره عن البقاء في الزيف وفي سطوة اللامكان. ينتحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف، وتكون اللغة صوتاً يفعل ويتج. فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت. وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر: لا جواب.

الهوامش

- (1) سعد الحميدين: وتنتحر النقوش... أحياناً، دار شعر القاهرة 1991م.
- (2) أحمد مطر: لافتات 3 ص 48.
- (3) نزار قباني: الكبريت في يدي، ص 7. منشورات قباني، بيروت 1990م.
- (4) أدونيس: الحصار 79.
- (5) حمزة شحاتة: رفات عقل، جمعه عبد الحميد مشخص. تهامة، جدة 1980م.
- (6) الاختلاف والمشكلة مفهوماني نقديان تمّ استقراؤهما عن النقد العربي ولقد وضعت في ذلك كتاباً بهذا العنوان سوف يصدر قريباً إن شاء الله.
- (7) عن يابوس ومفهوم (أفق التوقع) انظر:
P. Rice and P. Waugh (ed); Modern Literary Theory 83 - 90.
Edward Arnold - London 1989.
R.C. Holub: Reception Theory 53 - 82. New Accents. Methuen
London and New - York 1984.
- (8) عن السياق الأكبر والأصغر انظر: عبدالله الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ص 90 جدة 1987م.
- (9) أحمد كمال زكي: شعراء السعودية المعاصرون، التاريخ والواقع ص 16، دار العلوم، الرياض 1983م.

- (10) سعد الحميدين: رسوم على الحائط، ص 101، دار الوطن الرياض 1977م.
- (11) السابق 45.
- (12) جوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي 73 ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م.
- (13) عن ذلك أنظر عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، ص 262، وكالة المطبوعات، الكويت 1979 م.
- (14) الحميدين: رسوم على الحائط 99.

ملحق

وتنتحر النقوش... أحيانا

شعر:

سعد الحميدين

وتعثرت خطوات رمش العين في قلب السحاب
وتشك في طرقاتها حفراً من الآهات
يتبعها زفير موجع الأضلاع/يركز فوق عرجون
قديم/.

طاب المكان/واللامكان تمددت أطرافه
وتشابكت أوصاله... تجترّ خلف لعب فكيها
مكايل الزمان على الزمان، وفي الزمان
توحدت أصوات أصهار السنين.

/ ما عاد بالقادر
يمشي على السائر
أو يرتجي الآخر
أن يرتدي زِيَّة/

المشتكون من الأنا/خفوا يخضون الأمانى
الرائبات، لتفرز الرُّيد المصفى/لذة للشاربين/
والباركون على ضفاف شوارع النزوات تلتهم
الرياح لقاحها من خلفهم تتورم الأناث

بالأخرى التي شاخت مفاصلها... كما ابيضت
شعيرات المثاني والمربع في كؤوس البائسين.

/ تاهت أمانهم
من خلف حاديهم
وليس من فيهم
يقوى على العصيان/

واللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم
بدون إشارة، أو رغبة يتربصون، ليملاوا
الحجرات،
والأحواش، بالبهم المسخرة المجيبة للحداء...
مطأطئي
الهامات، تعلق، ثم تلفظ في زفير من فتات
الصمت
آلاف المطاعن... والطعين.

/ قد كان من يجري
من بعدهم يدري
بالدرب من فجر
لكنه يخفيه./

مسكينة... جدباء، أخنى فوق هامتها ثفال
تجارب الأضداد في الساحات، يمرغهم سديم
الوحد... تحت رحي الهتاف... البارد المسموم
من دبق الطريق، البائس الوجها في الظلمات

يَجْجِرُ، ثم يطوي قشرة الإخفاء فوق كل علامة
كي لا يبين.

/حامت حواليتها
أوهام ماضيها
ما زال يؤذيها
بالقيل والأقوال/

هبت تجوس الأفق، ترقب من وراء نقابها
أرتال من هبّوا يبارون السهوب/وينشقون
... ويسعلون... ويعطسون... ونخالة
تستل في آنافهم/دود تمرغ من الطحين.

/تهوي عمائمهم
صرعى مساوئهم
حبلى مفاصلهم
بالزيف والتدليس/

النور يخبو كلما اقتربت عيون البوم/تحجل...
ثم تحجل/
في هروب مدبر ييدي قفاها قد توشى بالنقوش،
وبالحروف الصفر، تحفظ... ثم تلفظ...، ثم
تقرأ.

عندها يبقى ويفغراه... يرفع كفه اليمنى/
ويتبعها
الشمال إشارة للسالكين.

/ يا أيها الحادي
قدامك الوادي
هل تسمع الشادي
يتولد الألاحان/

الوجد يرقل في جلابيب السعادة/يالها. دانت
له... بركت... تلامس جذره، وتذوب في
أعماقه.
تمتص ما قد كان مدخراً... كما نمل تقاطر،
واستدار على نثار/
من سقط أمتعة الرعاة الهائمين.

/ حب على الطرقات
متعدد الحبات
قد بثّ في الساحات
كي يشبع الغرثان/

عجباً... تضم بحضنها نتفاً من الأمشاج تجمعها
وتحسب في تساو كل شاردة، وواردة...
تمد ذراعها في رعشة المبهور في نكد، ومن
شبح يشد وثاقه في عقدة ثملى بأظلاف الهجين.

/ قد مدّت الأعناق
والساق فوق الساق
وتوفر الترياق
من دونما: منة/

العين ترخي هديها خجلاً، وينفرج الفم المحمر
عن لفظ تهتك... باحثاً عن مقود...، أو ساعد
يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين.

/تتلفت الأنظار/
بحثاً عن الأقطار
والراعي، والبحار
كل يرى القطعان/

همم تجاوزت المناخات الصعاب، فعانقت
أعتابهم/دكت، وتدرس موطن
الكلمات/تعرك تحت كعب حذائها المأفون
في صلف تفجر من قلوب لا تلين

/يا سدرة طالت/
ونسمة طابت
حنث، وما ارتابت
ميادة الأغصان/

تتلاحق الأنفاس/والهفي على الأنفاس
في جريانها خيباً/تحس بوقعها الظلمات
في ليل بهيم تومض النجمات خلف تلاله،
وتحدق النظرات صوب نصاله: فيعود يلهث
نفسه متلهفاً...
عجباً، أنأكل في حشاشة بعضنا مستسهلين.

/نمشي وفي العينين
دمع على الخدين
والقلب في اللحدين
يتنفس الأحزان/ .

يأجوج... يسري/يعجز الحاسوب أن يحصي.
فيخرج يتكي/وعصاه في يميناه: يخطو خطوة،
وينصف أخرى يرعوي، ويخور واليأجوج
يركض صوب ما يبغي، ويقبض، ثم يفتك
بالميتين.

/الأرض قد ملّت
والرياح قد شددت
والحومة اصفرت
والناس في غفلة/

يا ريح - قال - أتشعرين بما على أكتاف
ماض/سالف/تتحدث الجدات عن
أوصافه...

ألوانه/أشكاله/في كل منعطف وحين!!
بالله قولي... قولي، ولا تتحرجين.

/يتحدث الركبان
عن شيء كالشيطان
يشطر الإنسان
لا خوف لا رحمة/

عين مع الأخرى/تلاقحتا فأنجبنا / .
فتربعت كل المسافات. أصبحت بقعاً من
القصدير/يطويها الزمان/يلف داخلها،
وفي أمعائها كل العجائب، والخرائب
دون أن تبتل، أو تهوي على سفح مكين.

/تكومت كالصخر
في البحر أو في البر
من دون ما تضطر
لكنما الأقدار/

أهوى/وما زال الهوى خلفي/يعد ويحسب،
ثم يحسب/وأنا أعد/كلانا هائم
يحتار في حلمات ما يدنو إليه/يحسّه،
ويكاد يمسك منه لو... ما يشبه الشعرات،
ثم يفلت كالسهام الطائشات تنز من قرب
الجبين.

/أحبتي كنا
أيضاً، وما زلنا
نهوى مرابعنا
فهل لنا عودة؟/

أنا: وأنت، في خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قدّ قلب كليهما من جذع
باسقة العواطف، أصلها في العمق أما

فرعها/ يعلو على أبصار من عرفوا/ وكل
العارفين.

/ لا ضير إن شاعت
في الأفق أو سارت
سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال.../

نستاف من روح الروائح ما يطيب، فلا يني.
حتى يجدد نفحة، ويطيب أخرى/ يملأ الربح
المفتت، ثم يقبضه، ويعجن كل فرع فيه/
يجلبه
إلى أخويه، يزجره قبيل أن يأتي...
يضاجع كل رائحة تزين.

/ اذهب بلا عودة
قد كنت في المدة
أرق من جدة
تحنو على الرضع./

ما بال قومي كلما حدثت في دربي، تفتقت
العيون لديهمو/ أخذوا يجوسون المفازة/
يرفعون حواجز الأوهام... يتنسمون/ رحيق
أزهار الطريق... يلوثون صبا الأماسي
بالسعال...
والداء الدفين.

/وتجوب في الساحة
للغبن مرتاحة
بالجور ملحاحة
شمطاء ملعونة/

يا مستجير بآخر: يكفيك مثلي/ أنني
لما استجرت بصاحبي... أصغى إليّ،
بكى/ فأبكاني... فكان بكائنا يرخي
على غلالة/ ملتفة، لما تكشف وجهها زاد
الأنين.

/ما بالي لم أسأل
عن صاحبي الأول
أصبحت كالأشول
يسرى... بلا يميني/

والعين أخرى/ تحفر في جدار الأمس/ ترسم
صورة أولى... وترسم أختها، فإذا محتها
تمكث البصمات/ ترسم نفسها
أخرى/ فتعجب،
ثم تمحوها/ يعود الرسم أكبر بازغاً يلتف فوق
الحاجبين.

/لا بد أن أبقى
في موقعي الأرقى
حتى لو استلقى
في دربي: الحفار/

ممهورة قسمآ وجه حببتي في كل رفة
جفن أنثى/غير أن توجد النظرات
يفردها ويجعلها بلا شبه، ولا ند...
مهما يكن فيهن من خفر أو استحياء
فلا... لا يرتقين.

/ ما مثلها حلّت
في الأرض ما مرّت
وبعدما ولدت
تلك التي... ترقى/

أحثو التراب على مواقع خطوها/في أحلك
الظلمات/تنبت خطوة أخرى، فأحثو جاهداً
/لا تمحي... تتوالد الآثار/لا أدري سوى إلاّ
«أنا» في بابها، فأقفل عائداً/أحثو أود بأنه لو.
لا يبين.

/ومحوت بالكفين
اتبعتها الرجلين
كررتها تفتين
فتعاند الآثار/

قدر يشد وثاقه/
فنعزم أن نقطع أصله/
يتشدّد الفرع المقطع، يلتوي أخرى/يشد

على المفاصل/تكتوي الأوصال من صهد
السموم،
والظل أبعد ما يكون/فتجأر الأفواه بالحسرات
... بالآهات/تنصب خيمة من دون أعمدة...
ولا أوتاد/نمضي تائهين.

/ضاققت بنا الساحات
لا ظل لا واجات
والرمل في الراحات
نمشي على الأربع./

أحببتي... أحببتي... قلنا معاً: أنا نحب.
فأوغرت كلماتنا كل الصدور...
قلنا: نحب فأوغرت كلماتنا...
قلنا: نحب فأوغرت...
قلنا: نحب...
قلنا ببوح لا يلين.

/الحب نطبعه
في القلب نرفعه
يسمو ونجعله
شعارنا الأزلي/

طفنا نردّد حالمين... وكان يحدونا اليقين
/وخطى رموش العين تكبو في طريق
السادرين/ويقطع الوقت المسجّي

بالمناشير المريبة/تعصف الريح
السليطة... بالنتار على الوجوه... وعلى
الجبين.

/عدنا مع الأحلام
نسترجع الأقلام
ونقذف الأقلام
ونمزق الأوراق/

١٤١١/١١/٧ هـ
٣٠/مايو/١٩٩١ م

فهرس المحتويات

| | |
|-----|---------------------------------------|
| 5 | مقدمة |
| 9 | الفصل الأول: ذاكرة النص/ ذاكرة الراوي |
| 9 | 1- تنوير |
| 14 | 2- ذاكرة الراوي |
| 26 | 3- ذاكرة النص |
| 51 | 4- الصيغ النمطية والنسق العضوي |
| 67 | ملحق |
| 67 | 1- معلقة امرىء القيس |
| 71 | 2- معلقة طرفة |
| 79 | الفصل الثاني: القصيدة والنص المضاد |
| 79 | 1- المختلف المضاد |
| 82 | 2- الجمانة والغواص |
| 87 | 3- اللؤلؤة المفقودة |
| 90 | 4- الكمال الناقص |
| 97 | 5- حضور الغياب |
| 100 | 6- انكسار الجرّة |

| | |
|-----|--|
| 105 | - ملحق |
| 105 | 1 - أنشودة المطر (السياب) |
| 113 | - الفصل الثالث: جماليات الكذب |
| 113 | 1 - تكاذيب الأعراب |
| 113 | 2 - الكلمة المشككة (سؤال المصطلح) |
| 123 | 3 - تشريح الحكاية |
| 137 | 4 - كل شيء يتكلم |
| 146 | 5 - التكاذيب يوصفها جنساً أدبياً |
| 159 | - الفصل الرابع: انتحار النقوش - الصوت أو الموت |
| 159 | 1 - تنوير/أو/تعنيم |
| 162 | 2 - أفق التوقع/أو/قلب السحر على الساحر |
| 175 | 3 - الصوت أو الموت |
| 191 | - ملحق |
| 191 | 1 - وتتحر النقوش... أحياناً (سعد الحميدين) |

كتب أخرى للمؤلف

- 1 - الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريرية. النادي الأدبي. جدة 1985.
- 2 - الموقف من الحداثة ومسائل أخرى. دار البلاد. جدة 1987.
- 3 - تشريح النص، مقاربات تشريرية لنصوص شعرية معاصرة. دار الطليعة. بيروت 1987.
- 4 - الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987 (دار الأرض. الرياض 1991 طبعة ثانية).
- 5 - الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت 1991.
- 6 - ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية. النادي الأدبي. جدة 1992.
- 7 - المشكلة والاختلاف. معد للنشر.

القصيدة والنص المضاد

ماذا نعنا نحن والقصيدة...؟ هذه القصيدة التي مارسنا الكتابة عنها وضدها منذ مجالس النابغة في عكاظ، ولم نتساعل قط عن قدرتنا أو عجزنا عن الكتابة عن نصوص هي بمثابة الخيمة التي ناوي تحت أطنابها. ولم نتساعل عن نصوص كنا نحن بعض ثمارها ولم نستفسر عن قدرة الثمرة على الحديث عن النواة وعن الشجرة.

وكنا نزعم دوماً أننا نكتب من خارج النص - من فوق التجربة وبالتالي نوهم أنفسنا بأن احكامنا ونظراتنا موضوعية ونقدية. ونرى أن هناك حاجزاً معرفياً يقوم بيننا وبين النصوص، وهذا الحاجز المتوهم اعطانا حساً بالطمأنينة جعلنا نعتز باحكامنا ونثق بها، ونفترض أننا منفصلون عن النصوص المدروسة انفصالاً يكفي لحماية تصوراتنا من التلبس بالمدرّس أو الانصياع له. ولربما حرصنا على التمرّد على النصوص والعدوان عليها إمعاناً منا في إثبات انفصالنا عنها وكسر الانتماء المتبادل فيما بيننا.

هذه صفات الموضوعية المتوهم.

وقد اسيء الحكم نتيجة لإساءة التصوّر. وكما ورد في الأثر الشريف:

«لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين» فالشعر هو صوتنا وهو كلمتنا وهو نحن.. هل ننفصل عن ذواتنا ونحترق منها لكي نحكم عليها...؟

لقد صرت اتّجه شيئاً فشيئاً إلى استنكار هذا التوهم بالانفصال، وصرت أرى ضرورة الانتقال من وهم الانفصال إلى حقيقة الاتصال، بل الإيغال في الاتصال من أجل تحقيق الكشف والاستبصار.

هذه خطوات في الدخول والغوص وفي الاستشكاف من الداخل. والدخول سياسة في الكشف وتعميقاً في التبصر والنظر.